

XB 117927

Szövegek között

Among texts



X 112034

**Szövegek között XIV.**

**Szeged, 2009.**

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000803763

Sorozatszerkesztő:

Fried István



Szerkesztők:

✓ Fried István

Kovács Flóra

Lengyel Zoltán

SZTE Egyetemi Könyvtár  
Egyetemi Gyűjtemény  
2

**HELYBEN  
OLVASHATÓ**

Készült

az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Doktori Alprogram  
keretei között.

Szeged, 2009.

© : A szerzők és a szerkesztők

ISBN: 978-963-482-944-7

**X 112034**



## TARTALOMJEGYZÉK

— Fried István: Előszó.....1

Pál Katalin: A pók motívuma

Nietzsche és Dosztojevszkij írásaiban.....3

Gyulai Zoltán: Tandori Dezső Szép Ernő-olvasatairól.....44

Éles Árpád: A szemlélők egyetértése

(Franz Kafka *Betrachtung* című kötetének fordításairól)...63

Bacsa Gábor: „Nincs többé visszatérés”

(A kafkai életmű és sorsának értékeléséhez).....78

Buchholz Norbert: (Kollektív) identitások

Jurek Becker *Bronsteins Kinder* című regényében.....90



## ELŐSZÓ

A jelen kötet diákköri és szakdolgozatok gyűjteménye. Ennek megfelelően egyrészt reprezentálja a tanszék fokozatosan változó (írhatnám olyképpen is, hogy szélesülő) érdeklődésének irányait, másrészt viszont – és talán ez a közös a dolgozatokban – azt, hogy a tematikai különféleség, már az első megközelítésben érzékelhető módszertani-elméleti eltérések ellenére, az összehasonlító irodalomtudomány keretein belül maradnak a szerzők. Ezt a magam részéről úgy fogom föl, hogy a tanszék által meghirdetett kurzusok tanulságai áttetszenek a tematológiai, a hermeneutikai, a kulturális antropológiával érintkező tanulmányok okfejtésén, és mindez olyan értelemben véve „irodalom-központú”, hogy hallgatóink irodalmi szövegekkel dolgoznak, lett légyen szó az értekező, kanonizáló aktusra vállalkozó Tandori Dezsőről, az egymás mellé helyezett orosz író Dosztojevszkij és a német bölcselő Nietzsche „közös” témájáról, egy metafora nyomába eredő kutatásról, Walter Benjamin mainapság talán túl sokszor hivatkozott elképzeléseinek értelmezéséről, az idegenségtapasztalat és ezzel szoros összefüggésben: az önazonosság sosem problémátlan szembesítéséről más önazonosságokkal. Ami pedig az irodalom helyzetére vonatkoztatható: irodalmi értelmezés és „történet”, irodalom és bölcsélet ebben a tanszéki projektumban nem egymás ellen kijátszott részdiszciplínaként jelenik meg, hanem részint a fölmerülő kérdésekre adott más-más feleletkísérletként, részint az irodalom önmagát meghatározó aspektusából más területekre való kitekintésként. Ha egy hallgatónk Kafka rajzairól értekezik, akkor kevésbé egy fikcionált vagy az életrajzból-naplóból kiemelt, vélt „valódi” szerző(funkció) kettős tehetségére egyszerűsíti le a joggal magyarázatot igénylő problémát, hanem (kissé hasonlóan a Tandori-„ügyhöz”) aziránt érdeklődik, miért és hogyan „írja” tovább a szövegiségben megtestesülő „világ”- és önmaga elemzését a képiségnek ez a változata. Ilyen módon az összehasonlító irodalomtudomány egyik, igen látványos eredményekkel kecsegtető sokat művelt ága, az irodalom és társművészetek témaköre új dimenziókat kaphat; egyáltalában az összehasonlító irodalomtudomány „hagyományos” területeiről megkezdődött másképpen gondolás, a kultúratudományok felé fordulás a tanszéki graduális kurzusokra is erőteljesen hat. Ki-kí a maga kutatásaiban érvényesíti ezt az igen összetett fordulatot, amelyben igen fontos szerephez jut az interpretációban bekövetkezett „turn”. Remélhetőleg ez a dolgozatokat olvasva kitűnik, miként az is, hogy az

idegen (a leginkább német és angol) nyelvű szakirodalom feldolgozása mellőzhetetlen igényévé lett a kurzusoknak, amelyeket a tanszék szinte valamennyi oktatója vezet. Még az úgynevezett „világirodalmi” szemináriumokon is szóba kerül az értelmezésnek megannyi „elméleti” kérdése.

Mindezeket tekintetbe véve, még egy – látszólag személyes – kérdést említek. A tanszék által meghirdetett graduális (nemcsak komparatistikai) kurzusok vezetői között ott leljük a posztgraduális hallgatókat, ennek a kötetnek szerkesztőit is. Igen termékeny az az együttműködés, amely a már tudományos utánpótlást képviselők és a nyomukba lépők között hosszú évek óta meghatározza a tanszék munkáját. Legyen ez a kötet dokumentuma annak a sokirányú közös munkának, amellyel a tanszék oktatói, posztgraduális és graduális hallgatói a kötelező tananyagot természetszerűleg meghaladó kutatásban egymásra találhatnak.

Szeged, 2009 június

FRIED ISTVÁN

## A PÓK MOTÍVUMA NIETZSCHE ÉS DOSZTOJEVSKIJ ÍRÁSAIBAN

### Bevezetés

Dolgozatom a pók alakzata körül forog Friedrich Nietzsche és Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij egyes művei kapcsán. Céлом nemcsak a metafora elemzése, megjelenéseinek megadása és működésének leírása, hanem annak bemutatása is, ahogyan egy adott szöveg vagy egy elmélet horizontja a pók köré rendeződik. Választásom két olyan szerzőre esett, akik életművük egészében újra és újra használták a pók motívumot, az ember vagy egy embertípus illetve isten vagy egy istentípus jelölésére. Nietzsche életművében - legjobb tudásom szerint - *A tragédia születésének pók-előképétől kezdve*<sup>1</sup> majdnem minden művében előfordul a pók metaforája.<sup>2</sup> Dosztojevszkij már a *Feljegyzések a holtak házából* című írásában, melyen 1856 óta dolgozott, azonban csak a katorga elhagyása után, 1860-ban jelentetett meg, használja ezt a motívumot.<sup>3</sup> Nietzsche olvasott Dosztojevszkijt francia, illetve német fordításban<sup>4</sup>, azonban Dosztojevszkij nem ismerhette Nietzsche írásait. Az, hogy Nietzsche az orosz író olvasása után kezdte volna rendszeresen használni ezt az alakzatot, téves állítás lenne: Nietzsche először egy 1886 végéről vagy 1887. elejéről fennmaradt fragmentumban,<sup>5</sup> illetve 1887 februárjában keltezett leveleiben<sup>6</sup> tesz Dosztojevszkijre utalást, míg például *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* vagy az *Emberi, túlságosan is emberi* szövegei, melyekben már felbukkan a pók, a 70-es években készültek. A két szerző tehát egymástól függetlenül talált rá a pókra, s tette azt írásaik kedvelt metaforájává. Dolgozatom az alakzat funkcióját, működését, ennek módját s különböző jelentésváltozatait vizsgálja Nietzsche aforizmaiban és Dosztojevszkij nagyregényeiben. Az orosz író esetében bővebben az *Ördögök* című regényt tárgyalom, részben azért, mert alkalmas a nietzschei gondolatok hasonlóságának s a pók metafora igen sokrétű működésének bemutatására. Másrészt pedig mert Nietzsche maga is kitüntetetten bánt ezzel a regénnyel, már amennyiben a szöveghelyek kimásolásának gesztusa<sup>7</sup> a figyelem kitüntetettségeinek számíthat. Dolgozatom tehát két fő részre tagolódik, melyek a kiválasztott metaforát vizsgálják az egyes szerzők kapcsán, s mindkettő egy bevezető jellegű fejezettel indít, amely az azt követő állításokat

próbálja megalapozni. Az összegzésben a két rész egybevetésére, a hasonlóságok s különbözőségek megállapítására s új gondolatok exponálására kerül sor. A konklúzióm lezárás, de nyitás is egyben. Lezárja a pókról mondottakat, egyúttal exponálja a polifónia és perspektivizmus problémakörét is, melyről a metafora elemzése kapcsán szó esik ugyan, kifejtésére azonban majd csak egy új írás adhat alkalmat.

## I. Nietzsche pók-metaforája

### *Metafora és fogalom*

Mielőtt rátérnék a pók metaforájának vizsgálatára, számot kell vetnem a metafora és fogalom, illetve irodalom és filozófia mint fogalmi diskurzusok viszonyának problematikusságával. Nietzsche és Dosztojevszkij esetében ez már csak azért is elkerülhetetlennek tűnik, mert műveiket irodalomként és filozófiaként is olvassák, tehát metaforikus és fogalmi alkotásként egyaránt.<sup>8</sup> Sarah Kofman *Nietzsche and Metaphor*<sup>9</sup> című könyvében a nietzschei metaforákról való írást paradox próbálkozásnak tekinti, hiszen ennek során olyan fordítói aktust hajt végre, mely a metaforákat magyarázza és meghatározza, megfosztva őket lényegi dinamikájuktól, életszerűségüktől. S ugyanezen aktust viszik végbe a Nietzsche által metafizikusoknak nevezett filozófusok, akik számára a filozófia a fogalmak építményeit jelöli, melyek a metaforák elfelejtésén, azok magcsonkításán alapszanak, s ezáltal azok leírására képtelenek. De hogyan írhat akkor filozófiájában Nietzsche a metaforákról vagy fordítva: írhat-e irodalmi műveiben a filozófiáról anélkül, hogy ne esne a metafizika csapdájába<sup>10</sup>? Nietzsche irodalmat ír vagy filozófiát? Vajon műveiben szétválasztható-e ez a kettő egymástól? „Nagy dilemma: művészet vagy tudomány-e a filozófia? Mind szándékait, mind eredményeit tekintve művészet. Azonban ugyanazt az eszközt használja, mint a tudomány – a fogalmi reprezentációt. A filozófia a művészi találékonyság egy formája. A filozófiának nincs megfelelő kategóriája, következésképpen nekünk kell létrehoznunk és jellemeznünk egy fajtát számára.”<sup>11</sup> A filozófia a tudomány és az irodalom eszközeit, módszereit egyaránt felhasználja. Ezáltal nem a filozófia áll szemben az irodalommal, hanem a tudomány, amennyiben a fogalmi reprezentáció elutasítja a retorizáltságot. A filozófia mindkét beszédmóddal él, élhet, így meghatározása - amely tudományos eljárás - kizárná belőle mindazt, ami irodalmi, irodalmi megközelítése ellenben



mindazt, ami tudományos. Hogyan lehet filozófiát írni, ha figyelembe vesszük többarcúságát? Nem egyetlen filozófia van, s nem egy módon lehet filozófiát művelni, mint ahogy nincs „*magábanvaló jó stílus*”, „*magábanvaló szép*”, „*magábanvaló jó vagy a magábanvaló dolog*” sem<sup>12</sup>. Nem a reprezentáció, a dolgok és fogalmak viszonya, igaza a fontos, nem igazságok vagy értékek megfogalmazása a cél, hanem a megismerés működésének leírása, valamint az, ahogyan megismerni vélünk. A megismerés leválasztódik a dolgokról, s a metaforát vizsgálja. De a metafora és fogalom viszonya nem igazságértékeik hierarchiájában konstituálódik, nem a metaforák igazsága lesz a megismerés új tárgya, hanem az, ahogyan a fogalom és metafora a megismerés szintjén játékba kezd, az igazság kritériumát mellőzve. A tudományos igény, az igazságok, evidenciák felmutatása érvényét veszti, egy szintre kerül az, ami eddig igaz vagy hamis volt, ezáltal elvesztve mindazt, ami eddig viszonyukat ellentétként határozta meg. Ha számot vetünk azzal, hogy a fogalom nem értékesebb, mint a metafora, hanem annak csak egy kondenzált változata, s átváltoztatjuk az írás szigorát a tárggyal és az írással való játékká, akkor talán egy mosollyal eltüntethetjük a fogalom és metafora, a megértés és félreértés ellentétét, mely az igazságokban való gondolkodást jellemezte.<sup>13</sup>

Paul de Man ezt a játékot a retorika működéseként írja le.<sup>14</sup> A megismerés során retorikai alakzatok - metonímia, metafora, hipallagé, kiazmus - működnek, a kívül-belül, előbb-később, ok-okozat oppozíciók felcserélése, a párok egyik tagjának elfelejtése, kihagyása vagy átfordítása. Nietzsche szövegei ezeket hozzák játékba retorizáltságukkal. A játékban a retorikai formák megváltoznak ugyan, de retorizáltságuk nem, ugyanis a nyelv paradigmatis struktúrája eredendően retorizált. A játék során a szavak nem rögzítettek jelöltjükhöz, hanem jelként funkcionálnak más jelek önkényes konstellációiban. Önkényességüket a nyelv retorikai szerkezetének felismerésével és állandó működtetésével kapják. A fogalom és metafora egyaránt jelek, melyek között az, hogy melyikük tölti be éppen a jelölő vagy a jelölt funkcióját, lényegtelené válik, hiszen ezek a szerepek állandóan felcserélhetők, kijátszhatók. A metafora fogalommá alakításakor nem a metafora igazságát felejtjük el, hanem azt, hogy már az is eleve hazugság volt. Az igazság-tévedés ellentétpár ebben a retorizáltságban elveszti jelentőségét, hiszen a metafora és fogalom igazsága egy eredendőbb tévedésen alapul. De ha ezek után a tévedéseket akarjuk igazságokként állítani, akkor csak egy újabb hibába esünk, az ellentétpárok eredeti sorrendjének visszaállításakor ugyanis a kiazmus alakzatát használva csak még mélyebbre hatolunk hibáink labirintusába. Paul de Man Nietzsche ezt a

játékot üzi, a metafora és fogalom különbségeinek, illetve hasonlóságainak állandó dekonstruálásával, de az író és szövege közti viszony, vagy az én mint középpont dekonstruálásával is. Nietzsche a metafizika dekonstruálását hajtja végre.

Nietzsche a metafora és fogalom, irodalom és tudomány, tévedés és igazság ellentéteket a játékban oldja fel, s a szöveget a két véglet között megnyílt térbe helyezi, ahol minden szó pillanatnyi helyi értékkel rendelkezik, ugyanakkor ez az érték csak egy pozíció meglétét jelenti, mely egy másik pillanatban önkényesen újrakonstituálódik. Dolgozatom első fele Nietzsche pók-alakzatával foglalkozik, mely működésének leírása során az író meghatározó gondolatai kerülnek kifejtésre. A pók alakzata át- és átszövi szövegei nagy részét, mindig felbukkan, visszatér, s problematikussá válik. A pók egy gondolkodásmód, egy látásmód, de egyúttal egy életforma jelképe is. Nietzsche-nél a perspektivizmus, míg Dosztojevszkij-nél a szólam középpontjának metaforája. „Emberi, túlságosan is emberi”, mondhatnám, melynek meghaladására buzdít Nietzsche s Dosztojevszkij egyaránt.

### *A hálószövés mestersége*

Friedrich Nietzsche már korai írásaiban használja a pók metaforát, vagy legalábbis a hálószövés hasonlatát, így *A tragédia születésében*, de a töredékesen fennmaradt *A filozófia a görögök tragikus korszakában*<sup>15</sup> című írásában is.<sup>16</sup> *A tragédia születésében* Platón Szókratésze a fogalmak, ítéletek és következtetések általi igazságokat tekinti a megismerés legmagasabb fokának, mely, mint a dialektikus tudás működése, még a görögök legszentebb cselekedeteiben is tettenérhető. Ez a megismerésmód hálószerű tudásként terül a világra, létrehozva annak valós szerkezetét, azt a rendet, ami által ismereteket szerezhetünk róla. A tudás dialektikája belátást nyújt a valóságba, az intellektuális megismerés megérinthesi az igazság lábát. Szókratész követőiben, akik a dialektikusság örömeit megízlelték, vágy ébred, hogy az így szőtt tudáshálót mindenre kivessék, s birtokba vegyék áldozataikat. Ezen vágytól hajtva a hálót egyre szorosabbá, de finomabbá fonják, hogy minden befogadására s fogvatartására alkalmassá váljon.<sup>17</sup> A valóság mint zsákmány jelenik meg számukra, melynek megismerése egybefonódik a megismert fölötti uralom megszerzésének hitével is. Nietzsche szerint az egész modern Európát behálózta az alexandriai kultúra lágy, de annál feszebb fonalaival. A tudásháló azonban határtalannak bizonyult. Faust kielégíthetetlen tudásszomja e háló határtalanságának, parttalanságának tudható

be. Hiába minden erőfeszítés, minden áldozat, életének dolgozószobába kényszerítése, ha elérhetetlen tudásának valódi bizonyossága. Milyen önhitt Faust vágya, hogy mindennek tudója, ismerője, kiismerője legyen! S mennyire ismerős a modern tudós, a fausti kultúra letéteményese számára ez az önhittség.<sup>18</sup> Nietzsche *A tragédia születésében* a modern, teoretikus ember származását kutatja, kinek gondolkodás- és megismerésmódja a hálós szövésével analóg. Ez a származás Szókratészbe pozicionálódik.<sup>19</sup> Szókratész és a teoretikus ember, habár explicite nem mondatik ki, a pókhoz válik hasonlatossá, aki a világot a tudás hálójába fonva teszi valóságossá. *A filozófia a görögök tragikus korszakában* című írásában Parmenidész kapcsán beszél a pókról, mely egyben *Jób* könyvére tett utalás is.<sup>20</sup> „Aki általánosságban ítélkezik, úgy, mint Parmenidész, az felhagy azzal, hogy a természetben a részleteket kutassa; a jelenségek iránti érdeklődése elapad, sőt még gyűlölet is fakad benne azért, mert nem képes megszabadulni az érzékeknek ettől az örök ámitásától. Csak a legsápadtabb, legelvontabb általánosságokban, a legbizonytalanabb szavak üres hüvelyében, mint pókhálóból szőtt házban kell laknia az igazságnak: és egy ilyen „igazság” mellett ott ül a filozófus, éppoly vértelenül, mint egy absztrakció, körös-körül tételek güzsába kötve. Ám a pók áldozata vérét akarja; a parmenidészi bölcselő pedig éppen áldozata, az általa feláldozott empiria vérét gyűlöli.”<sup>21</sup> Nietzsche Parmenidészt szembeállítja a természetkutatóval (Goethe mint ideál), aki, az egyes jelenségeivel mit sem törődve, csak általánosságok révén érti meg a természetet. Az ész hazugságainak fogságában, sápadt, elvont, életidegen fogalmak, általánosságok révén konstituálja „valóságát”, pókhálóból szőtt házát. A pók a jelenségek, a valóság vérét szívja, mindent, ami bennük eleven, anélkül azonban, hogy maga életre kelne. Az absztrakciók hálójában a filozófus maga is absztrahálódik, önnön keze által vérét s életét veszti. Parmenidész elutasít minden empiriát, s az észet teszi a tudás forrásává. Az érzékszervek a tévedések forrásaivá válnak, szemben az ész igazságaival. S míg a valóságot – a változékonyság, a keletkezés, alakulás, elmúlás világát – látszattá minősíti, addig az általa felépített „igaz” világtól minden mozgást, változást, életet megtagad.<sup>22</sup> Nietzsche a teoretikus embernek s világának származását keresi. Azt az eseményt, azt az eredendő tévedést kutatja, mely a tudást mint fogalmi hálót „életre hívta”. A pók jelképezheti azt a személyt – jelen esetben Parmenidészt, illetve Szókratészt –, aki a teóriát az empiria fölé helyezte, az ész test feletti győzelmét hirdette, s az igazság apostola lett. De lehet az ész megszemélyesítője is, a tudás kiválasztója, középpontja és szervezője egyaránt, s

végül minden olyan ember, minden olyan tanítvány metaforája, aki elfogadja s műveli ezt az örökül kapott gondolkodást.

### *Az esztétika-kritika áldozata*

Nietzsche nemcsak a teoretikus embert jelöli a pók metaforájával, de a homo aestheticust is. Tulajdonképpen a pók mint a világot saját érzékisége szerint megalkotó lény elsőbbséget élvez a fogalmi konstrukciók alkotójával szemben, amennyiben az a valóság egy eredendőbb –de nem igazabb– interpretációját adja. Az embernek a világgal való érzéki kapcsolatát az idegi ingerek jelzik. Ezek az ingerek a világról alkotott képek forrásai, jelek, amelyek a továbbiakban fogalmakká – egy rendszer jelölőivé és jelöltjeivé - alakulnak át. Az érzékelés folyamata többszörös fordítói aktusnak tekinthető, amennyiben a bemenet és kimenet termékei mindig egy új nyelven szólalnak meg. Az ember érzékei által mérí a világot. „[E]zt a mérést nevezzük érzésnek – és ez mind, mind maga a tévedés! Az élmények és érzelmek tömege szerint mérjük az életünket, amelyek átlagosan egy adott időpontban lehetségesek számunkra (...). Érzékeink szokásai befotak minket az érzékelés hazugságába: ezek pedig valamennyi ítéletünk és „ismeretünk” alapjai – nincs menekvés, nincs titkos, sem kerülő út a *valóságos világba*! Saját hálónkban ülünk, mi, pókok és semmi egyebet nem tudunk megfogni, csak azt, ami a mi hálónkban megfogható.”<sup>23</sup> Az idézet a valóság és az általunk érzékelt világ érték-oppozíciójára épül. Az előbbi az igaz, ellenben a másik a hamis értékek világa. Az előbbi a realitás színe, míg utóbbi csak annak fonákja lehet. Az értékcsere a mérés folyamatában, tehát az érzékelésben történik meg. A világ a feje tetejére áll, lefordítódik, interpretálódik. Az, ahogyan a világ számunkra előáll, nagyban függ pillanatnyi érzelmeinktől, élményeinktől, de „érzékeink szokásaitól” egyaránt. Ezek egybejátszása alakítja, formálja azt. A mód, ahogyan valamivel kapcsolatba kerülünk, befolyásolja annak megjelenését. A tekintet már mindig *valahogyan* szegeződik tárgyára, mindig valahogyan és valamilyennek látja, miközben a tárgy maga is csak valamiképpen mutatkozik meg az őt figyelő számára. *A nem morálisán fölfogott igazságról és hazugságról* című szövegben Nietzsche ugyanúgy kitér a megismerés és érzékelés hierarchiájának eredendő igaztalanságára, mely a megismerés, illetve érzékelés szubjektuma és objektuma közti viszony problematikusságából fakad. „Egyáltalán: »a helyes percepció« ez - az objektumnak a szubjektumban való adekvát kifejeződését jelentené – számomra ellentmondásos s így képtelen elmeszüleménynek látszik, hiszen két olyan, mindenestül különböző szféra

között, amilyen a szubjektum és objektum, nincs kauzalitás, helyesség avagy kifejeződés, hanem mindössze *esztétikai* viszony lehet, értve ezen egy utalásszerű áttételt, egy dadogva-utánzó átfordítást egy egészen idegen nyelvre; amihez mindenesetre a költői találékonyság és szabadság közbülső szférájára és közvetítő tehetségére van szükség”.<sup>24</sup> A szubjektum-objektum viszony az érzékelésben tehát csak esztétikai lehet, kihasználva ez esetben az esztétika szó mindkét jelentését<sup>25</sup>. Érzéki, de interpretációs és alkotói aktus egyszerre, hiszen érzékszerveinken kívül más tényezők is közrejátszanak a megismerés „eredményességében”. Érzéki, mert a percepció hálója a tér és idő formái által szerveződik. Ugyanakkor poétikus tevékenység is, amennyiben valami új és idegen képződik, és fordul át egy már meglevő nyelvre.<sup>26</sup> Megalkotjuk az idegi ingereinkhez tapadó képeket, de az egyes ingerek és a hozzájuk kapcsolódó képzeleteink sosem szükségszerű jelölő-jelölet párok. Az így megismert világ már mindig megformált valóság. Azok a szabályok (a Szám szabályai, a tér és idő apriori szemléleti formái), melyek alapján a formázás végbemegy, világkonstrukciónkban szükségszerűek, de objektivitásukat nem állíthatjuk. Az érzékeléskor nem az igazságra törő ösztön irányítja az embert, „más érdekli”. Ha a világunkban működő természeti törvények csak az érzékelési formákból, a Szám tiszteletéből fakadnak, akkor nem állíthatjuk objektivitásukat. Képzeleteink nemcsak a természeti viszonyok megnyilvánulásait, de az emberi percepció sajátosságait is magukon viselik.

Pókként érzékelni a világot azt jelenti, hogy mindig csak strukturáltan érzékelhetjük. Az idő és tér formái percepciónk szükségszerű alapja, és nem tudunk eltekinteni tőlük, így az érzékelt világ szabályosságai is szükségszerűek, amennyiben ezek az előbbi formák hozományai. Az ember úgy, mint a pók, saját magában és magából állítja elő rendszereit, s így kölcsönöz mértéket s értéket világának. Míg az előző fejezetben a fogalmi rendszer konstruktőreként határoztuk meg az embert, úgy most itt az érzéki világ alkotójának bizonyult. A két szerep tulajdonképpen ugyanaz, s mégis más értékkel rendelkezett az európai gondolkodás történetében. A fogalmi gondolkodás az érzéki úton történő megismerést a tévedések forrásaként bélyegezte meg, önnön igazságát s uralmát hirdetve fölötte. Nietzsche azonban ennek felmutatásával nem az érzékiségnek ad igazat, hanem az igaz és téves oppozíciójának eredendő hazugságát ássa ki sírjából. Az érzéki és fogalmi megismerés egyaránt téved, főleg akkor, ha igaznak mondja magát. Ekkor pókokként ülünk tudatlanul egy általunk megképzett hálóban, annak hitében, hogy a valóság szövedékünkkel azonos. A pókságunkra való ráeszmélés az igazságok hazugságára ébreszthet rá, de nem



lehet a valósághoz való közeledés egyben. Ha reflektálunk is saját pókságunkra, attól még ugyanabban a hálóban mozgunk, s csupán csak megmozdultunk valami felé. Egyelőre csak felvetem ezeket a gondolatokat, s majd csak a későbbiekben térek vissza rájuk ismét. Megjegyzem azonban, hogy ennek kimerítő vizsgálata nem célja dolgozatomnak, hiszen tulajdonképpen ez a metafizikus gondolkodásból való kilépés, annak elhagyásának vagy meghaladásának problémaköre, melynek vizsgálatára már sokan vállalkoztak Nietzschevel kapcsolatban. Érdekessé számomra a pók hozzá fűződő jelentősége által válik. Ezek után egy új szálon indulok el, mely a pókot mint építész mutatja be. Ez az értelmezés nem hoz sok újdonságot, viszont kellő átmenetet biztosít az ember-pók és isten-pók témája között.

### *Az építőmester*

Sarah Kofman könyvében<sup>27</sup> a pókot az építészeti metaforák (*architectural metaphor*)<sup>28</sup> csoportjába sorolja, mely elsősorban az embert mint eszes, fogalmi rendszereket konstruáló lényt jelöli. A fogalmi rendszerek statikus, monumentális szerkezetek, melyek a római kolumbáriumokhoz, illetve az egyiptomi piramisokhoz hasonlatosak, s így az élet sírhelyeit testesítik meg.<sup>29</sup> A piramisok és kolumbáriumok építetői, építészei, de kivitelezői is élő emberek voltak. Az ő hatalmukat, dicsőségüket hirdetik műveik. A pók az emberhez hasonlóan építészmérnök és dolgozó egyben, kinek hálójában feszül minden hatalma. Kofman rámutat a német *Spinne* (pók) szó és a Spinoza névvel való játékra, miszerint Spinoza arachnidaként szövi a filozófia geometriai rendjét.<sup>30</sup> A hálóját szövő pók a megismerő ember, aki saját lényegéből előállítva világát – kiválasztva és pozicionálva azt –, otthont teremt magának. De ez már nemcsak ismerőségében, megismerhetőségében otthonos, hanem az ember létezésének alapjaként is. A pók elhelyezi magát kreált világában, s nem is akárhogyan! A világ középpontjává, köldökévé lesz, s minden, amit hálója érint, vagy ami a hálót érinti, a világ történéssé, a hálóba akadás eseményévé válik, mely a fonál rezgésével jelez létrehozójának. Az eszes lény fogalmaival konstruálja „életterét”, szövi hálóját, s minden történés ebbe a „kiterjedt testbe”<sup>31</sup> akad bele, s válik az ész martalékává.<sup>32</sup> Az ember a fogalmak élettelen világában akar s kel életre, a fogalmakat eleveníti meg, hogy maga is élhessen. Ez a dialektika kísérlete, a realitás leértékelése, látszólagossá tétele s egyben a fiktív, fogalmi világ igazzá nyilvánítása.<sup>33</sup> Az ember ez esetben paradox „tettet” hajt végre. Életet teremt az élettelenben, saját „testébe” mar, hogy csillapítsa éhségét. A



piramis vagy kolumbárium élőhalottjaként, az éhségtől mámorosan magát véli zsákmányának, s jóízűen lakmározik az előállt táplálékból.<sup>34</sup> Tehát az ész tette, a megismerés aktusa nem más, mint a saját szubsztanciánkból megteremtett világ felemésztése, bekebelezése. „A megismerés (*cognition*) örömét az újrafelismerés (*recognition*) hozza.”<sup>35</sup> Paul de Man ezt a metonímia működéséként értelmezné, melynek során az időben előbbi felcserélődik az utóbbival, az ok az okozattal, a belső a külsővel, s mindezek egybejátszása válik az öröm eredőjévé a megismerőben.<sup>36</sup> A metonímia tehát az evés, táplálkozás mint megismerő aktus metaforájával lenne analóg. A megismerés során a világ az emberhez asszimilálódik, de csak antropomorfizált, fogalmak által megkonstruált világként. A megismerés „új igazságai” csak a rendszer újrendezésével, a sémák átcsoportosításával képződik meg, nem pedig a valóság pusztá reprezentációjának megtörténtével.<sup>37</sup> A megismerés tárgya egy absztrakt dolog, mely objektívnek, a szemlélőtől idegennek, külsőnek, magábanvalónak látszik. Ez az absztrakt dolog az ismeret eredetének, okának, az éhség csillapítójának tűnik.

A pók mint építészeti metafora a metafizikus megismerés leírására szolgál, ami az igazságok, evidenciák világát építi maga köré. A pókot „életstílusa”, a hálózövés, azaz a saját anyagainak kiválasztásakor létrejövő „élettér”, a kész háló geometrikussága s koncentrikussága, végül pedig a pók vadásztílusa teszi alkalmassá a fogalmi megismerés metaforájának funkciójára. Az ember mint az ész által kitüntetett állat, az objektív világnak, a dolgok világának szövetébe burkolódik, ezzel óvja magát s kitüntetettségét a többi élőlényel szemben. Az általa szőtt világ vagy természet igazságait univerzálisnak tekinti. Nietzsche az *Antikrisztus*ban ezt a téves optika, illetve a „hamis-látás” szentté-avatásának nevezi, s a teológusoktól származtatja.<sup>38</sup> Minden élet, mely az ő világában felbukkan, igazságainak, törvényeinek, az egy perspektívának látszik engedelmessé válni. A világ mint építészeti mű, a fogalom mint konstrukció az észnek állított szentély, mely származásának feledése révén leválasztódik létrehozójáról, elidegenül, s Isten templomává, megtapasztalásának csarnokává válik. Az igazság Istenbe helyeződik. Az ember önhittségében létrehozza Istenét, akit saját mesterségével ruház fel.<sup>39</sup> Isten megjelenésével azonban a pók-metafora funkciójában hasadást szenved. Az ember-pók és Isten között ugyanis kétféle viszony képzelhető el, létrehozójától függően. Ez azonban azt is jelenti, hogy az embert magát is kétféle pókság jellemezheti. Ha az eddig leírtakkal konzekvens akarok lenni, akkor a teológusok és metafizikusok Istenalkotását tekintem a pók-metafora következő jelentésszintjének, hiszen eddig a

metafizikus-pókról írtam a pók építész-jellege kapcsán. Azonban az *Antikrisztus*ban egy ettől különböző istenteremtés is szóba kerül: „Egy népnek, amely hisz még önmagában, saját istene van.”<sup>40</sup> Ezen Istenben tiszteli a gyarapodását biztosító feltételeket és saját erényeit, - önmagában vett örömét, hatalomérzését egy olyan lénybe vetíti ki, akinek ezért köszönetet mondhat.(...) [E]gy olyan népnek, amely büszke, szüksége van egy Istenre, mégpedig azért, hogy *áldozzon* neki. (...) A vallás ilyen előfeltételek közepette, a hálának egyik formája. Az ember hálás önmagának: ezért van szüksége Istenre.”<sup>41</sup> Ebben az esetben is az ember-pók tevékenykedik, egy nála eredendőbb s hatalmasabb építész létrehozva magából, de teremtettjében önmaga nagyságát állítja. A büszke népek istenei „a hatalom akarásának istenei”. Ők a jó és rossz, az ártó, de segítő istenek egyaránt. Ember és istene, teremtő és teremtett helyet cserélnek ugyan, viszonyuk azonban közvetlen marad. Ellenben a pusztuló népek – a metafizikusok és teológusok – istenei „Jó Isten”-né, a „hatalom tehetetlenségei”-vé alakulnak át.<sup>42</sup> Ekkor Isten és ember viszonyát „hübrisz jellemzi”, s Isten „cél- és erkölcsiségpók”-ként „az okság hálója mögé rejtőzik”.<sup>43</sup> Paul de Man alapján: a teremtő és teremtett, az építész és műve szerepek felcserélődnek, ok és okozat jelöltje egymás helyére lép. Az Isten megteremti a világot, majd hasonlatosságára az embert. A megalkotott alkotóvá válik, a vég kezdetté, a kezdet pedig véggé alakul. A büszke nép istene még magán viseli az emberi arcot, míg a keresztény Isten mint tökéletlen képmásra tekint le teremtményére. Az első esetben még isteneik megértése önmaguk – sorsuk – megértésétől függ, míg az utóbbiban a transzcendencia világba-lépése s kinyilatkoztatásai során válik értelmezhetővé, de sosem véglegesen értelmezetté. A büszke nép istenei csak természetességükben különböznek a pusztuló Istentől. Mindkettő pók a maga módján. Előbbi csak mint az ember-pók „hatalmassága” s ura, mint fő építész jelenik meg. Az utóbbi élettelen, absztrakcióvá válik, mint ahogy népe is elfordítja tekintetét az élettől. „A keresztény istenfogalom – vagyis Isten mint a betegek istene, Isten mint pók, Isten mint szellem – a legromlottabb istenfogalmak egyike (...). Isten, aki az élet ellentettjévé korcsosult (...) mint az étellel, a természettel, az élet akarásával szembeni gyűlölség hírnöke! Isten – az „evilági” mindennemű megrágalmazásának, s a „túlvilági”-ról szóló mindennemű hazugságnak a képlete! Istenben a Semmit istenítik, s a Semmi akarását szentesítik!”<sup>44</sup>

## II. Dosztojevszkij pók-metaforája

### *Elöljáróban*

Nietzsche pók-motívuma, mint az előzőekben láthattuk, több, egymáshoz kapcsolódó gondolati síkon is termékenynek bizonyult. A pók alkalmas volt az ember gondolkodásának, érzékelésének, „életvitelének” bemutatására, a filozófus esztétika- és metafizika-kritikájának kifejtésére. Az ember mint pók önmagából választotta ki az életéhez szükséges legfőbb hiteket, ön- s világképének hálót, melyek által a természet és a valóság kitüntetett lényeként, nagyságához mérten, önmagát a világ közepébe pozícionálta. Az ember mint pók tulajdonképpen a világ hatalmasságává, uralkodójává alkotta magát. Mindezek tudatában a következőkben Dosztojevszkij pók-motívumának jelentőségét vizsgálom. Talán érdemes azonban megemlítenem, hogy írásaiban más, hasonló szerepet betöltő motívumokat is előszeretettel használt. Gerd Zimmermann Matlaw Dosztojevszkij-értelmezésében a pókot a rovar-motívumok közé sorolja –habár a pókok rendszertanilag nem tartoznak a rovarok osztályába–, s a rovarokat a legalacsonyabb egzisztenciaszint, a jelentéktelenség és a hiányzó önérték motívumainak tekinti. Az ember rovarrá válása annak elembertelenedését jelöli.<sup>45</sup> Dosztojevszkij életművében Nietzschehez hasonlóan a vizsgált motívum már korán feltűnik.<sup>46</sup> Alekszandr Petrovics Gorjancsikov a *Feljegyzések a holtak házából* elbeszélője, első benyomásai megfogalmazása során a következőről győződik meg: „A pénz meg a dohány óvott a skorbuttól és egyéb betegségektől. A munka meg óvott a bűnöktől; munka nélkül a foglyok egymást falták volna fel, akárcsak a palackba zárt pókok.”<sup>47</sup> Másutt pedig egy őrnagyról a következő leírást adja: „Vörös, pattanásos, gonosz arca rendkívül rossz benyomást keltett bennünk: mintha egy mérges pók csapna le a hálójába került szegény légyre.”<sup>48</sup> Mindkét idézetben a pók pusztító attribútuma emelődik ki, amely minden életet, ami csak a közelébe kerül, kiolt, legyen az akár saját fajtársáé. A pókhoz hasonlított ember veszedelmes, s mások életére tör. Ilyen bestiaként jelenik meg Dosztojevszkij feljegyzéseiben a katorga legveszedelmesebb fegyence, a tatár Gazin is. Gazin külső megjelenésében undort s félelmet vált ki a katorga lakóiból. „Mindig úgy éreztem, hogy nálánál ádázabb, s szörnyűbb lény nem is létezhet. (...) Néha úgy rémlett, hogy egy hatalmas, őskori, embernagyságú pók áll előttem.”<sup>49</sup> A szóbeszédnek szerint Gazin többször is megszökött, neveket cserélt, majd mindig valahogyan visszakerült egyik-másik katorgába. Gazin kiszámíthatatlan s veszedelmes volt mindenkire nézvést. Tivornyái során

válogatás nélkül csapott le bárkire, aki útjába került. Megállítani pedig csupán együttes erővel, s csak úgy lehetett, ha félholtra verték. Gazinról az is hírlett, hogy pusztá kedvtelésből kisgyerekeket kinzott s ölt meg.<sup>50</sup> Gazin Dosztojevszkij későbbi gazemberének prototípusa. Az ő jelleme, típusa tűnik majd fel Valkovszkij herceg, Sztavrogin vagy Szvidrigaljov személyében. S mindegyikük mellett felbukkan a pók, mint az emberben lakozó gonosz, a gátlástalanság, kegyetlenség, az alantasság jelképe. Alakjaikat azonban nemcsak belső sajátságaik kötik össze, hanem az őket szemlélő személyekből kiváltak is. Akik előtt levedlik álarcukat, azokban undor s félelem ébred.

Az 1861-es *Megalázottak és megszorítottak* című Dosztojevszkij regényben Ványa (Ivan Petrovics) Valkovszkij hercegről, miután az Natalja Nyikolajevnát, a „szép”, „fiatal” s „már kissé tapasztalt” lányt –mellesleg fia szerelmét– ajánlja menyasszonyául, a következő leírást adja: „Valóban, kis híján rárohantam. Nem bírtam tovább. Olyan hatást tett rám, mint valami féreg, mint egy óriási pók, amelyet szörnyen szeretnék eltaposni. Élvezte a gúnyolódását; játszott velem, mint macska az egérrel, feltételezve, hogy teljesen a hatalmában vagyok. Úgy tetszett (s én megértettem ezt), valami élvezetet, sőt gyönyört talál az aljasságában, abban az arcátlanságban és cinizmusban, amellyel végre lerántotta előttem álarcát. Gyönyörködni akart csodálkozásomban, elszörnyedésemben. Szívből megvetett és kinevetett.”<sup>51</sup> A herceg mint óriási pók jelenik meg Ványa előtt. Kettejük viszonya mint áldozaté s gyilkosé realizálódik a beszélgetés során. Ezt felismeri Ványa is, a fiatal, jószívű, de szegény író, aki reménytelenül szerelmes Nataljába. Valkovszkij élvezettel játszik vele, meg akarja alázni őt, s nevetségessé tenni reménytelen szerelme miatt. A leírás alapján a pók aljas s kegyetlen gyilkos, amely kéjesen játszik áldozatával, mielőtt megöli azt. Valkovszkij addig játszik a szavakkal, a mondatokkal, amíg teljesen hatalmába nem keríti Ványát, amíg az meg nem adja magát neki. Nemcsak viselkedésével válik Ványa számára veszélyessé, de szavaival is, mert olyan gondolatokat akar beszélgetőpartnerére kényszeríteni, amelyek távol állnak tőle. Ez esetben azt akarja elérni, hogy az író megtagadja szerelmét, Natalját. Valkovszkij Ványa gondolatait, érzéseit akarja önnön képére formálni, megrontani s lealjasítani. Valkovszkij „mestersége/mesterkedése” majd Sztavrogin jellemében tökéletesedik ki. Az *Ördögök* szinte minden egyes jelleme Sztavrogin személyiségéből hasad ki, abból a személyiségből, mely a regényidő előtt nihilista, szlavofil tanokat, de az emberisten, szubjektum abszolút affirmálását is hirdette.<sup>52</sup> Horst-Jürgen Gerik Dosztojevszkijt „a regény Machiavellijének” nevezi, mert amíg Machiavelli azt mutatja be, hogy hogyan

gyakoroljuk az államhatalmat, addig Dosztojevszkij a regény olvasó feletti hatalmát akarja minden áron. Gerik szerint Dosztojevszkij mindezt a büntett, a betegség, a szexualitás, a vallás, politika és komikum témájával s egy gátlástalan (skrupellos) elbeszélés technikával éri el, mely az író mind az öt nagyregényében működik.<sup>53</sup> A Gerik által diagnosztizált hatás azonban nemcsak az olvasót érinti, hanem a regények szereplői, szövegei közötti hatalmi viszonyokat is. Valkovszkij a szó hatalmával sújt le Ványára, a dialógusban akarja felszámolni annak szubjektumát.

### *A nagyregények pók-motívumai*

Dosztojevszkij öt nagyregényét élete utolsó 15 évében írta meg: a *Bűn és bűnhődés*<sup>54</sup>, a *félkegyelműt*<sup>55</sup>, az *Ördögök*<sup>56</sup>, a *kamaszt*<sup>57</sup> s a *Karamazov testvéreket*<sup>58</sup>. A következőkben ezek pók-motívumainak bemutatására vállalkozom. Az *Ördögök* című regényt, mint már a *Bevezetésben* említettem, külön fejezetben tárgyalom. A regények vizsgálata során felhasználom az *Előljáróban* elmondottakat, ahol a motívum jelentése, jelentősége már több szempontból megfogalmazódott. A pók a gazember, a gonosztevő, a másokból élni akaró, azok életét kioltó, megkeserítő ember jelölőjének bizonyult.

Az 1866-ban megjelent *Bűn és bűnhődés* című regényben a pók először Szvidrigaljov örökkévalóság-képében tűnik fel, melyet Raszkolnyikovval a túlvilágról s a kísértetekről beszélgetve fejt ki. Szvidrigaljov elmélete szerint az örökkévalóság „semmi más, csak pókháló és más efféle...”, „[o]lyanforma, mint a falusi fürdőházak, csupa korom, a szegletekben pókháló”<sup>59</sup>. Raszkolnyikov felháborodik Szvidrigaljov elméletén, mert igazságtalannak érzi az örökkévalóság ilyen megcsúfolását. Szvidrigaljov azonban épp ennek igazságosságában hisz. A regény további részeiben azonban már Raszkolnyikov önelemzéseiben, Szonjának tett „gyónásában” jelenik meg újra a motívum. Raszkolnyikov Szonjának gyónva „érti meg” tette okait, rögeszméjének gyözelmét fölötte. Többször is újrakezdi tette magyarázatát, újra- s újra rekonstruálja büntettségének kiváltó okait. „Behúzódtam, mint pók, a zugomba. (...) Ó, hogy gyűlöltem azt az odút. De kimozdulni mégsem akartam, csak azért se tettem egy lépést se. (...) Jobban esett heverni és gondolkozni. Örökösen csak gondolkoztam... (...) És akkor vert gyökeret bennem a rögeszme, hogy... Nem, nem így volt.”<sup>60</sup> Raszkolnyikov ebben a magyarázatában még próbál külső okokat keresni, felmentést találni bűnére, a rossz körülmények s egy téves rögeszme rovására írni cselekedetét. A következő magyarázatban azonban színt

vall, nemcsak a lány előtt, de saját maga előtt is. „Egyszerűen csak öltem, magamért, egyedül magamért, és hogy jól teszek-e ezzel valakinek, vagy mint a pók, egész életemben a hálóba akadó vérét szívom majd – abban a pillanatban egyáltalán nem érdekelt.”<sup>61</sup> Raszkolnyikov ölt, hogy próbára tegye magát, hogy próbára tegye erejét, azonban lelkiismerete nem hagyta nyugodni, nem hagyta bűnével együtt élni. Nem volt képes kihasználni tettét, élni az alkalommal, amelyet maga kényszerített ki önmaga számára. Raszkolnyikov pók-motívumában a rovar a másoktól való elkülönítettség, a zuglakó metaforája. A pók a gondolataiba belegabalyodott, hálóját, eszméi által kreált házát elhagyni képtelen ember, aki elzárkózott minden külsőtől, minden idegentől. Ugyanakkor a vérszívó motívuma is, akit Szvidrigaljov testesít meg a regényben. Szvidrigaljov az, akit felesége kivásárolt adóságaiból, s aki –miután szemet vetett Raszkolnyikov hűgára–, végül gátlástalanul hozzásegítette halálához.

Dosztojevszkij *A kamasz* című regényében az elbeszélő, Dolgorukij (Verszilov törvénytelen fia) kétszer is megemlíti, hogy póklelke van<sup>62</sup>. Szöllőssy Klára a Jegyzetekben a következő megjegyzéseket teszi: „A Dosztojevszkijnél gyakran előforduló pók mindig a kéjvágy és az alantas lelkiület jelképe.”<sup>63</sup> Dolgorukijnak Katyerina Nyikolajevnával való első találkozása után, a következő gondolatok jutnak eszébe: „Nem tudom, gyűlölheti-e a pók a legyet, amelyet kipécézett, és hálójába kerít? Aranyos legyecské! Azt hiszem, a pók szereti áldozatát, legalábbis megszeretheti. Lám, én is így szerettem ellenségemet, például átkozottul tetszett nekem, hogy olyan szép. (...) Kegyed köpött reám, és én diadalt ülök; (...) mert kegyed az én áldozatom, az *enyém* és nem az *övé*. (...) A hatalom titkos tudata sokkal többet ér a nyílt uralomnál.”<sup>64</sup> Dolgorukij először találkozik azzal a nővel, akinek sorsa a nála levő levéltől függ, s máris megrészesül hatalma tudatától, s gyönyörét csak fokozza áldozata szépsége, s az, hogy a nő, mint Verszilov küldöttjét, megveti őt. A lány azonban még nem tudta, hogy a levél nem Verszilov, hanem Dolgorukij kezében van. A pók itt valóban az alantas lelkiület, a mások felett érzett hatalom s annak kéjes élvezetének motívuma, s az eddig tárgyalt előfordulásokban is volt ilyen aspektusa, jelentése.

A *Karamazov testvérek* Dmitrije ugyanezt a kéjt éli át, amikor Katyerina Ivanovnáat megalázza. Miközben tettét Aljosának meséli, ismét feltűnik a pók: „Az első gondolatom karamazovi volt. Egyszer megcsípett egy rovarpók, pajtás, és két hétig feküdtem tőle lázban; nos hát úgy éreztem, hogy most is rovarpók, az a veszedelmes féreg mart hirtelen a szívembe, érted?”<sup>65</sup> Dmitrij elbeszélésében saját aljasságát állítja Katyerina Ivanovna jóságával szembe, majd hozzáteszi:



„(...) ez a gondolat, a pók gondolata annyira megragadta a szívemet, hogy kis híján ellobbant egyetlen kínzó vágytól. Úgy látszott, nem is lenne semmi harc: pontosan úgy kellene hát cselekednem, mint a poloskának, mint a veszedelmes tarantulának, minden sajnálat nélkül... Még a lélegzetem is elakadt.”<sup>66</sup> Dmitrij, csakúgy mint Dolgorukij az áldozata felett aratott diadalt ízelgeti, s aljasságának teljes kiélésén gondolkodik, miközben magát veszedelmes tarantulaként éli meg. A motívum még kétszer jelenik meg ezek után a regényben, mindkettő Ferapont atya látomásaiban, aki a pókokat a sarokban az ördögök jelenlétének jeleként értelmezi.<sup>67</sup> A motívum mindvégig a gonosz motívuma, a gonoszé, legyen az akár ember vagy az emberben, a világban lakozó ördög.

Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében a tarantula végül „végtelen erővé”, „süket”, „sötét” s „néma lényé” nővi ki magát, melynek tudata Ippolit számára annyira megalázó, hogy öngyilkossági kísérletet hajt végre. Ez esetben az áldozat lázad fel leigázójával szemben, mert a rajta elhatalmaskodó erő olyan formát ölt, olyan alantas s embertelen, hogy az inkább kilép az életből, mint hogy átadja magát neki. Ippolit betegségét úgy éli meg, mintha a természet csúfot üzött volna belőle.<sup>68</sup> A természet vakon, értelmetlenül, s kegyetlenül fosztja meg a fiatal fiút az emberhez méltó élettől. A természet mint az élet feletti igazságtalan, hatalmas, visszataszító úr jelenik meg, s ekként veszi át Isten pozícióját, szerepét Ippolit világlátásában.

A pók, rovarpók, tarantula motívumok a négy vizsgált Dosztojevszkij nagyregény alapján mindig az emberrel szemben megtestesülő hatalom, egy olyan erő, mely az ember életét, egzisztenciáját veszélyezteti. A pók, amennyiben egy szereplő attribútuma, az abban megbúvó gonosz, az alantas, tulajdonképpen emberi arcát elvesztő lény, aki csak úgy akar s tud élni, ha másokon élősködik, s azok vérért szívja. A pók vérszívó, életet ontó gyilkos, aki élvezi az áldozatával való játékot, aki kedvtelésből, kéjből öl, vagy kényszeríti áldozatát öngyilkosságra. A regények szereplői, akik ilyen veszélyes s visszataszító lényekké aljasulnak le, elvesztik az emberiséghez való kapcsolatukat, s képtelenek a másokkal való együttélésre. Gazin s Valkovszkij alakjának továbbgondolásai ők, akik merő kedvtelésből pusztítanak mindenkit, akik hálójukhoz ér.

### *Az Ördögök pókja (Sztavrogin)*

A következőkben Dosztojevszkij *Ördögök*<sup>69</sup> című regényét vizsgálom a pók metafora kapcsán. Előre szeretném jelezni, hogy elemzésem csak annyiban tér ki Dosztojevszkij regényének szakrális-krisztusi aspektusára, amennyiben az a pók motívumot érinti, még akkor is, ha Nietzsche Dosztojevszkijel kapcsolatos híressé vált megjegyzése így hangzik: „Csak egy pszichológust ismerek, aki olyan világban élt, ahol a kereszténység lehetséges, ahol egy Krisztus minden pillanatban létrejöhet.. Ez Dosztojevszkij. Ő ki/eltalálta (*erraten*) Krisztust.”<sup>70</sup> Mint már említettem, Nietzsche több helyütt idézi Dosztojevszkij *Ördögök* című írását, például Sztavrogin Darja Pavlovnának írt utolsó levelét vagy Kirillov, Satov és Verhovenszkij nézeteit. Dosztojevszkij két levelében is ír készülő művéről, melyek fontosak az általam kibontakoztatott Sztavrogin-kép értelmezéséhez.

Regényének egy ismert moszkvai gyilkosság – Nyecsajevnek, Bakunyin munkatársának hatására a forradalmi diákmozgalom tagjai megölték társukat, Ivanovot, akiről úgy hitték, hogy feljeleníti hálózatukat<sup>71</sup> – és *Lukács evangéliumának* egy részlete<sup>72</sup> adta alapötletét. Nyecsajev hasonmása a regényben Pjotr Verhovenszkij, aki az első regényváltozatban még főszereplő, azonban miután Dosztojevszkij újraírta a majdnem kész regényt, mellékszereplővé avaszt. Azzal kapcsolatban, hogy jelleme félig nevetségessé sikerült, Dosztojevszkij maga is meglepetését fejezte ki levelében. Sztavrogin, a mű tényleges főszereplője ugyancsak gonosztevő, de Verhovenszkijel szemben őt tragikus figurának nevezi az író, akit a szívéből tépett ki, s akit az orosz jellem egy ritka fajtájának tart.<sup>73</sup> Ennek nyomatékosítása először is azért szükséges, mert Sztavrogin és Verhovenszkij közé választvonalat húz. Másodszor pedig azért, mert Sztavrogin tulajdonképpen maga affirmálja a nevetségessé válást, maga-magát győzi le, amikor önnön magából gúnyt űz. Sztavrogin nevetségessége Tyihonnal való beszélgetése során kerül szóba a regényben. Tyihon a gyónás olvasása után rámutat annak nevetségességére, mind formáját, mind tartalmát – bűnének milyenségét – tekintve, de a beszélgetés alatt megsejti Sztavrogin újabb bűnét, öngyilkosságát is, melyet e kézirat nyilvánosságra hozatala elkerülése végett hajt majd végre. Lehet ezt a részt úgy értelmezni, hogy Tyihon bebizonyítja Sztavrogin nevetségességét, s ezzel az eddig nevetőt s gúnyolódót a nevetés tárgyává teszi<sup>74</sup>, de más, számomra kecsegtetőbb értelmezés is adja magát ennek kapcsán. A gyónás nevetségességének szándékoltására gondolok ez esetben, melyre Tyihon és Sztavrogin egyaránt



utalnak. Ezt támasztja alá Sztavrogin kétszeri figyelmeztetése is, hogy nem változtat szövegén, akármilyen sok is benne a helyesírási hiba, s bármennyire nevetséges is tartalma. Ez szándékolt, s az általa kiváltottak végett üdvös Sztavrogin számára: az önmagának való megbocsájtás programja a szándékosan előidézett legnagyobb szenvedés által, melynek révén elüldözi ördögét. A nevetségesség az, ami elől mindig kitér Sztavrogin, vagyis mindig csak megkísérti, de sose vállalja fel. Viszont amikor Tyihont felkeresi, már elszánta magát. A legnagyobb erőfeszítést akarja, a legnagyobb ellenállást: a sokak gúnykacajával szemben Önmaga hitét, azonban Jézus és mások közvetítése nélkül. Tyihon szerint ez már hit, a Szentlélek tisztelete annak ismerete nélkül.

Kételkedik Sztavrogin erejében, s inkább más „vezeklést”, az aszkéták útját javasolja neki. De Sztavrogin másképp választ. S ezt előre sejti Tyihon is. Sztavrogin nevetségessége tudatában van, tudja, hogy erejét mindig olyanok legyőzésével fitogtatta, akik gyengébbek voltak nála, s már gyónásában gúnyt űz magából, már itt önmaga ellen fordítja fegyverét. De milyen nevetséges játék ez ahhoz képest, amit gyónása jelentene akkor, amikor nyilvánosságra kerül. A gyónás profanizálását akarja és földi büntetést a túlvilági helyett. Azt akarja, hogy az emberek hallják meg bűneit, s mondjanak ítéletet felette. Sztavrogin kételkedik Istenben, de az ördöggel testközelben él. Hogyan űzze ki magából az ördögöt? Hogyan haladhatja meg önmaga kísértetét? Értelmének sarokba szorításával. Azzal, hogy az értelmetlenné válás útját választja, a józanság felcserélését a bolondságra –legalábbis az emberek szemében. A gyónás közreadása után az emberek nevetségesnek, idiótának ítélik majd. Ítéleznek, és kiróják Sztavroginra méltó büntetését. A gúny hangos kacaja lesz ez, a nevetségesség és idiotizmus pecsétje izzik majd a bűnös testén. Sztavrogin legnagyobb félelmével akar leszámolni úgy, hogy szembesül vele, s megéli. Nevetségessé akar válni, a nevető pozíciójából akar kimozdulni, megérezni, milyen a nevetség tárgyának lenni. Az általa meggyalázott kislány révén rájön ereje gyengéjére, arra, hogy csak a gúny és nevetség távolságában erős, csak ez erőforrása. S az unalom szülte tudatos gonoszkodások már nem elégségesek ahhoz, hogy erősnek mondhassa magát. Önmaga és a kislány előtt vált gyengévé. „Mindenesetre nekem csak ez az egy kép kibírhatatlan –ahogy ott áll a küszöbön, és felemelt kicsiny öklével engem fenyeget–, csak az akkori külseje, csak az az akkori egy perc, csak az a szemrehányó bólogatás. Ezt nem tudom én elviselni, mert azóta majdnem mindennap megjelenik előttem. Nem magától jelenik meg, hanem én idézem fel, kénytelen vagyok felidézni, bár élni sem tudok vele. Ó, ha egyszer ébren láthatnám, akár hallucinációként is.”<sup>75</sup> A nevetségesség felvállalása bűne, bűnössége felvállalása egyben, s az alanyivá válás Passiójának

igenlése.<sup>76</sup> Sztavroginban a gúnyolt és gúnyoló, jó és rossz, hit és kétségbeesés, az ördög és kislány (mint az angyal vagy közvetítő változata) ellentéteinek harca zajlik. Tyihon a jó útjára akarja téríteni, s feltárja neki a hit erejét, de Sztavrogin túl gőgös a segítség elfogadásához, s helyette földi bűnhődést akar, melynek során majd önmagának bocsájthat meg. Hiszi, hogy így kiűzheti magából az ördögöt, s megőrizheti vagy inkább kiteljesítheti a kislány közelségét is. Azonban Liza gúnyolódásának megtapasztalásakor ráébred erőtlenségére a tervezett tett nagyságával szemben.

### *A pók*

Sztavrogin jelleméből, az ő megszállottságából indul ki majd minden szál a regényben.<sup>77</sup> Ő a pók regénybeli megtestesítője, az ő jelleme szinte minden szereplő számára meghatározó, hiszen valamennyien vagy tanítványai, vagy hívei, esetleg kiszolgálói. Sztjepan Trofimovics Sztavrogin visszatértekor „bűnének” viselőjévé válik, miatta áll egy kényszerű és megalázó házasság előtt.<sup>78</sup> Az anya, Varvara Petrovna, „fia rabnője”-ként viselkedik annak hazatértekor.<sup>79</sup> Satov, Kirillov<sup>80</sup> és Pjotr Verhovenszkij az ő tanítványai voltak, s Verhovenszkij célja elérésének minden reményét belé veti. Jellemeik megformálódására, tetteik s életük milyenségére, sorsukra is nagy hatást gyakorolt Sztavrogin. Bergyajev a következőképpen írja le központi szerepét: „Sztavrogin az a nap, amely körül minden kering. És Sztavrogin körül forgószél támad, amely megszálltságba csap át. Minden hozzá vonzódik, mint egy naphoz, minden tőle ered, és hozzá tér vissza, minden csak az ő sorsának része. Satov, Verhovenszkij, Kirillov csak Sztavrogin széthullott személyiségének részei; csak a rendkívüli személyiség kisugárzásai. Sztavrogin rejtélye, Sztavrogin titka alkotja az *Ördögök* egyetlen témáját. (...) A forradalmi téboly csupán Sztavrogin sorsának mozzanata, belső valóságának, önkényességének jelzése.”<sup>81</sup> Bergyajev nemcsak az *Ördögök*-et tartja centralizált szerkezetűnek, de *A kamasz*-t is, s a két regényt *A félkegyelmű* koncepciójával állítja szembe: mert amíg az előbbi két műben minden mozgás a két központi alak – Sztavrogin és Verszilov – felé irányul, addig *A félkegyelmű*-ben épp Miskin herceg bizonyul annak forrásának.<sup>82</sup> Bergyajev Sztavrogin alakja köré rendezi a regény többi szereplőjét, mint aki felé minden gondolat és cselekedet irányul, s aki célként tételeződik a többi ember számára – Sztavrogin mint titok, mint Isten vagy ördög, aki elhagyta tanítványait, s érthetatlenné vált a számukra. De Sztavrogin volt új valláshirdető, a nihilista eszmék Herzenje is, aki azonban most már szintén

elérhetetlen és érthetetlen minden cselekedetében, minden tanított eszméjével szemben. Verhovenszkij ezt a Sztavrogint akarta mozgalmá vezetőjévé tenni, aki olyan hálót szöhet jellemével, amelybe mindenki beleakad. Forradalmárt akart csinálni belőle, aki „fel tudná emelni a zászlójukat”, „mivel rendkívüli képességem van a bűnre”- idézi Sztavrogin Satovnak Verhovenszkij szavait.<sup>83</sup> De Satov ugyancsak zászlót akar látni Sztavrogin kezében: a pravoszlávia és a hit zászlaját. Míg Verhovenszkij a főszereplő démoni oldalát csodálja, addig Satov annak krisztusi aspektusában hisz. Míg előbbi az ördögöt, az antikrisztusi, emberisteni vagy dionüszoszi/ szodomai ideált tiszteli benne, addig utóbbi az istenit, krisztusit, istenemberit vagy apollóni/madonnait.<sup>84</sup> Satov magát gyengének találja az igaz hitre, a teljes odaadásra Istennek, azonban Sztavroginban erőt lát ennek felvállalására, s Tyihonhoz küldi.

Dosztojevszkij a mű egyik mottójaként *Lukács evangéliumának* egy részletét választja. A mű írásának ideje alatt írt levelében ezt a részletet idézi és kommentálja. „Az ördögök az emberben ültek, egész légió szállta meg, és arra kérték Jézust: engedd meg, hogy bemenjünk a disznókba, és Ő megengedte. És az ördögök bemenének a disznónyáj közé, és az egész nyáj meredekről a tengerbe rohana, és mind megfullada. Akkor a környékbeli lakosság egybegyűlt, hogy megnézzék, mi történt, és meglátta a hajdani megszállottat, amint már felöltözve, kitisztult fejjel Jézus lábánál ült, és akik látták, elmesélték nekik, mi módon szabadult meg az ördöngös. Szóról szóra ugyanez történt nálunk is”<sup>85</sup> – írja Dosztojevszkij, s hozzáteszi, hogy az oroszokból is így szálltak bele a Nyecsajevkekhöz hasonló gazemberekbe az ördögök. A disznócsordát Dosztojevszkij szerint olyan emberek alkotják, akik „elvesztették orosz gyökereiket”, s így hazájukat és Istenüket is, s akik ezáltal pusztulásukba rohannak. Dosztojevszkij ezen szavai megegyeznek Satov nézeteivel s Sztavrogin azon hangulatával is, amely ideje alatt ilyenekben hitt, s prédikált tanítványának, Satovnak.<sup>86</sup> S ne feledkezzünk meg Sztjepan Trofimovicsról, aki lázálmosan a Biblia ugyanezen részét akarja meghallgatni, s utána elmondja ugyanazt, amit az író a levelében leírt, s magára, mint az ördöngös disznóra ismer rá, aki rohan a tenger felé, s Verhovenszkijre és társaira, akik ugyancsak vele rohannak pusztulásukba. Sztjepan Trofimovics mellé lélekvezető szegődik Szofja Matvejevna személyében, akinek „meggyónhat”. Szofja Matvejevna Szentírást árult a városban, de kinevették, megszégyenítették, perbe fogták, majd elűzték a városból. S Trofimovicsot ugyancsak kigúnyolták a kormányzó házában rendezett ünnepségen. Trofimovics nevetségessé válása után lép a halálba vezető útra, de még halála előtt meggyónja bűnét, úriságát,

szeszélyességét tetteiben s döntéseiben, így gyónásának hitele is megkérdőjeleződik. Sztavrogin is Liza gúnykacajával szembesülve dönt végül a halál mellett. De az ő öngyilkossága sem egyértelmű. Utolsó levelében ugyanis bevallja, hogy egész életében csalt, s mert tudja, hogy öngyilkosnak kéne lennie, ezért azt is csak „az utolsó csalás a csalások végtelenjében”-nek tartja. S aztán öngyilkos lesz. Az ördögi kör bezáródik.<sup>87</sup> Sztavrogin és az általa megvetett Sztjepán Trofimovics végül ugyanúgy végzik be életüket. Hiába „a túl bővérű szervezet”<sup>88</sup>, az ereje határtalansága, végül sorsuk egybeér. Sztavrogin tudatára ébred ördögösségének, pókságának, s kiutat keres megszállottságából. Kiútkeresésében Matrjosa, Satov, Tyihon segítik. Az ördög „egy ember nagyságú óriási pók”<sup>89</sup> képében a rosszra, míg a kislány „parányi piros pók”<sup>90</sup>-ként a jóra kísérti. Sztavrogin elbeszéli Tyihonnak, hogy már egy éve éjszakai hallucinációk gyöttrik, „hogy néha maga mellett lát vagy érez egy kaján, csúfondáros és „értelmes” lényt, „különböző arculattal és különböző jellemmel, de mindig egy és ugyanaz, én pedig dühbe gurulok!”<sup>91</sup>, s pár sorral arrébb hozzáteszi : „Ez én magam vagyok különböző alakokban, ennyi az egész. Mivel most hozzátettem ezt a mondatot, ön bizonyára azt hiszi, hogy még mindig kételkedem, és nem vagyok biztos abban, hogy ez én vagyok, nem pedig csakugyan az ördög.”<sup>92</sup> Az ördöggel álmodik, látja, de nem hiszi, hogy látja, máskor viszont reálisabbnak érzi azt magánál. Önvallomása és hitvallása a személyes ördögről, ördögösségéről való tudás is egyben. Sztavrogin abban emelkedik túl társain, hogy reflektál saját gonoszságára, a benne lakozó ördögre, s ezt Matrjosának köszönheti. Ő ébresztette öntudatra, s mutatta meg neki gonoszsága gyengeségét. Lehetősége van a választásra jó és rossz között, azonban képtelen dönteni az egyik mellett. Túl önhitt és gőgös ahhoz, hogy feladja szabadságát, cselekedeteinek önkényét, úri szeszélyét. Sztjepan Trofimovics mondja: „Nálunk minden a semmittevésből fakad, a jó is, a rossz is. Minden a mi úri, kedves, művelt, szeszélyes semmittevésünkből!”<sup>93</sup> S aztán mindezt kiegészíti azzal, hogy csak saját munkával lehet véleményhez jutni, vagyis eszméhez, jó és rossz eszméjéhez. Sztavrogin Dasához írt levelében bevallja, hogy erejét jobban és rosszban is próbára tette, de egyik sem tudta megfékezni annak határtalanságát, ezért egyik mellett sem tudott megmaradni, mindegyik unalomba fulladt.<sup>94</sup> Sztavrogin élt erejével, de az annak ideiglenesen irányt szabó eszmék közül egyiket sem akarta igazán, nem hitt bennük. Nála is minden úri szeszély maradt csupán, mert mindent józan ésszel művelt s próbált ki. Vágyainak, érzelmeinek sekélyessége miatt a körülményektől függetlenül lágy meleg volt, mint ahogy Sztjepan Trofimovics is.



„A laodiczeabeli gyülekezet angyalának is írd meg: Ezt mondja az Ámen, a hű és igaz bizonyság, az Isten teremtésének kezdete: Tudom a te dolgaiddat, hogy te sem hideg nem vagy, sem hűvös; vajha hideg volnál vagy hűvös. Így mivel lágyemeleg vagy, sem hideg, sem hűvös, kivetlek téged az én számból. Mivel ezt mondod: Gazdag vagyok, és meggazdagodtam, és semmire nincs szükségem; és nem tudod, hogy te vagy a nyomorult és a nyavalyás és szegény és vak és mezítelen...”<sup>95</sup> Az *Apokalipszis* részlete kétszer tér vissza a regényben. Sztavrogin Tyihonnal és Trofimovics Szofja Matvejevnaival való beszélgetésekor. Mindkettő beismeri lágyemelegségét, hogy igazán a gonoszra s a jóra is képtelenek. Sztavroginhoz a többi szereplő mindig úgy viszonyul, amilyennek éppen mutatkozik. Satov a pánszlávizmus eszméjét hirdető mesterhez, míg Verhovenszkij a nihilista eszmék forradalmárához. Kirillov eszméje az emberfeletti emberről ugyancsak Sztavroginban fogant. Sztavrogin szerint Kirillov azért lett öngyilkos, mert elvesztette a józan esztét, míg ő képtelen lenne ilyesmire.<sup>96</sup> Lágyemelegsége józansága eredménye. Sokarcúságát, álarcainak sokszínűségét<sup>97</sup> ezáltal nyeri figurája. Sztavrogin Faust alakjának egy típusa, aki egész élete során azt a tudást keresi, ami meghatározhatná, értelmessé tehetné életét. Mindig eszesen jár el eszméi kiválasztásában, s mindig józansága ábrándítja ki belőlük. Sztavrogin Dasanak írt levelében mondja ezeket<sup>98</sup>, azonban mondatai már korábbról, Kirillovtól ismerősek. Kirillov a földi boldogság kulcsát abban látja, ha az ember felismeri, s boldogsága tudatára ébred. Az ember, a világ akkor jó, ha tud jóságáról és boldogságáról. A földi öröklét akkor kezdődik, amikor az idő fogalma „[k]ialszik a tudatban”.<sup>99</sup> Az öröklét tudomásulvétele az időből való kilépés cselekedetével egyenlő. Amíg Sztavrogin értelmével minden eszmét kipróbál, csak hogy aztán annak értelmetlenségét bizonyítva, tagadhassa azt, addig Kirillov esetében a tudás Isten ellen fordul. Kirillov Krisztussal, az istenemberrel szembe állítja Antikrisztusát, az emberistent. Nála a tudás mutatja meg a földi örökléthez és a boldogsághoz vezető utat, míg a kereszténység túlvilági paradicsoma – régi közhely – a balgák befogadására is kész, hiszen itt a hit a mérce, s az Istenben való bizonyosság a hit által érhető el. Sztavrogin gúnyosan kifigurázza Kirillov tanát, annak paradox keresztény-ellenességét. „Ha megtudná, hogy hisz Istenben, akkor hinne is benne; de mivel még nem tudja, hogy hisz Istenben, hát nem is hisz – felelte fölényes mosollyal Nyikolaj Vszevolodovics.”<sup>100</sup> De a későbbiekben a most kigúnyolt mond ítéletet gúnyolója felett e formula megváltoztatásával: „Sztavrogin ha hisz, akkor nem hiszi, hogy hisz. Ha pedig nem hisz, akkor nem hiszi, hogy nem hisz.”<sup>101</sup> Sztavrogin nem tudja, hogy van -e Isten vagy sem, hogy

van-e értelme a hitnek vagy sem. Nála minden eszme hite ezen múlik. Sztavrogin a kislány fenyegetése után kételkedik a gonoszban, mert gonoszsága egy ártatlan és törekeny kislány előtt nevetségesnek bizonyult. Ekkor a jó úton kezd haladni. Felkeresi Tyihont, meggyón, gyónásában kifigurázza hiúságát, nevetségessé akar válni, hogy szenvedhessen, s bűnbánatát csillapíthassa. Azonban amikor Liza nevetésével szemben védtelennek érzi magát, s megtapasztalja annak kegyetlenségét, akkor visszatántorodik a jótól s az általa választott keresztől. Ekkor levelet ír Dasanak, a Tyihon által javasolt könnyebbik utat, az aszkézis útját szeme előtt lebegtetve, azonban hiúsága –vagy úri szeszélye– újból közbeszól, s végül egy újabb bünt választ végzetéül. Míg a kislány a gonosz, démoni személyiségjegyeitől idegeníti el, addig Liza a jótól. Sztavrogin Tyihon felkeresésekor élete legnagyobb tetteire készül: le akarja győzni hiúságát, önhiúságát, feláldozni minden erejét Istennek. Ez a krisztusi út, melynek sugalmazója, közvetítője a kis piros pók, Matrzosa. Míg Liza gúnykacaja után az Antikrisztus szakadéka nyílik meg előtte, Kirillov választása, a legnagyobb szuverenitás állítása Istennel szemben, az öngyilkosságban.<sup>102</sup> Utóbbira utal utolsó üzenete is: „Ne okoljanak senkit, magam tettem.”<sup>103</sup> De üzenete olvasásakor nem feledhetjük, hogy halála előtt Sztavrogin maga nevezte az öngyilkosságot az utolsó hazugságnak. Két eszme találkozik végül, s nem feloldható a rejtély, melyik nevében lesz öngyilkos. Gög vagy alázat, nevető vagy kinevetett, emberisten vagy istenember, „embernagyságú óriási pók” vagy „parányi piros pók”, jó vagy rossz, Isten vagy ördög győz, vagy tán csak a kettő közti unalom vagy kétségbeesés? És Sztjepan Trofimovics esetében? Lehet mindkét módon elindulni az olvasó részéről az *Ördögök* értelmezésében, de középen maradni, lágyemelegen talán nem is érdemes, sőt lehet nem is lehetséges.

Sztavrogin és a pók közti viszonyt mindig a félelem határozza meg. Sztavrogin fél a benne lakozó gonosztól, de a jótól is. Előbbit az „óriáspók”, míg utóbbit a „parányi piros pók” jelképezi. Sekélyességében, értelmességében, semlegességében érzi csak Úrnak magát, Úrnak önmaga, mások s a világ felett. A gúnyosság és megvetés mindig ilyenkor lepi el arcát, ekkor hatalmas, fenséges és erős mások szemében. Pókként létezni azt jelenti, hogy egy eszme elkötelezettjeként éljük életünket, jóként vagy rosszként, de sose szabadon. Az eszme bűvöletében cselekedni szolgál, míg önkényt gyakorolni a pillanaton úri foglalatosság. „A korlátlan és üres szabadság, az önkényessé vált szabadság, az áldatlan és istentelen szabadság útján az ember nem tudja végrehajtani a választás tettét, ellentétes oldalak felé vonzódik. Ezért meghasonlik, énje megkettőződik, személyisége kettéhasad.”<sup>104</sup>—írja Bergyajev Raszkolnyikov,

Sztavrogin, Verszilov és Ivan Karamazov kapcsán. Bergyajev szerint Sztavrogin a választásképtelenség miatt pusztul el, de egy mozzanattal túl kell lépnünk ezen: Sztavrogin nem a választásra képtelen, hanem választásának igenlésére, igazán akarására, arra, hogy komolyan vegye választott eszméjét. Ő ugyanúgy, mint mindenki más is a regényben, folyamatos vagy-vagy előtt áll és választ, de válasza sosem hosszúéletű, s nem is örökérvényű. Csábítja Matrjosa, de az ördög is, csábításuk félelmetes, az, hogy könnyen a hálójukba akadhat, hogy hívővé vagy véglegesen gonosszá válhat, hogy elveszti szabadságát. A félelem tárgya a pók, ez a gyűlöletes rovar benne legbelül. Sztavrogin számára jónak lenni ugyanolyan bűn, mint rossznak. Egy középpontból szemlélni és megélni a világot, ez az, ami rettenetes, amihez nincs ereje. Kétségbeesése pedig abból fakad, hogy mégis mindig valamilyen nézőpontba kényszerül, hogy unalmas önmaga számára. A többi szereplővel szemben, ő nem lesz sem igazán gazember, sem jó vagy akár örült, de az eszméikkel való konfrontálódásban mindig határozottan ellenkezőjük színében lép fel, tagadja őket, hiábavalónak, paradoxnak mutatva azokat. Pedig minden eszmét valaha ő hirdetett, egy éppen adódó hangulatának tetszve, s ezt kéri rajta számon hazatértekor „tanítványai” is. A regény polifóniája<sup>105</sup> Sztavroginból ered, az ő „úri, kedves, művelt, szeszélyes semmittevés”-éből. S egyetlen személyből hány másik fakad? Sztavrogin a regényidőt megelőzően a szavak, a hitek mestere. Az ő gondolatait, eszméit, világképét veszi át mindenki, aki csak érintkezik vele. Az ő hálójába akadt valaha minden szereplő, s habár Sztavrogin már minden addigi tanát tagadja, tanítványai a regény cselekménye során is régmúlt szavait szajkózzák. Bergyajevhez hasonlóan magam is azon az állásponton vagyok, hogy az *Ördögök* esetében vannak egyezések a különböző szereplők tudatai között, így szólamaik között is. Az *Ördögök*-ben rendszeresen utalás történik arra, hogy valaha egyetértettek a most vitatkozók, a konfliktus éppen az, hogy már megszűnt ez az egyetértés, az egy eszme, egy látásmód kapcsa. A szereplők a vita alatt is végig monologikusak, csak a viták sorának összevetésében, s az erre való reflexió következtében vagy esetleg az unalomban tárul fel mindannyiuk személy-vesztettség élménye. Az unalom lehet az a létforma, amikor az ember lemond szabad akaratáról, amikor a választás aktusa s annak következményei a „csak hogy legyen valami, de mindegy hogy mi tengelyén vonaglanak”, ekkor a személy lemond a választásban megnyilvánuló lehetőségről, vagy igazából nem is érdekli az, ugyanakkor lehet éppen önmaga állítása mindennel szemben és mindentől leválasztottan is. Az eszme minden személyt rögzít egy bizonyos nézőponthoz, világhoz, választáshoz, s ekkor az eszme választása az egyetlen tett az ember életében, a többi csak ennek szükségszerűsége. Ha azonban reflektál a

személyiségének változékonyságára, akkor minden egyes ilyen reflexiót tett követhet, kimozdulás az előtte adottból, a személyiség elvesztése egy másikért. Persze ez nagyon sarkított ellentétezés, és ezzel csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy más értelmezőkkel szemben én úgy gondolom, hogy Sztavrogin lágymelegsége eltűnik a dialógusokban, ekkor mindig valamilyen Sztavroginnal beszélgetnek a szereplők, a jó vagy rossz, a „heves” vagy „hideg” Sztavroginnal. Azonban, mivel majd minden vita-partnere az általa megismert Sztavrogin megerősítésére vágyik, a mester kiállítására eszméje mellett, ezért Sztavrogint mindig volt és éppen aktuális személyiségei konfliktusában látjuk. Sztavrogin körbeforog, s mindig jó és rossz között őrlődik, ezek adják személyiségeit. Jó és rossz dialógusa zajlik benne, s ez alól halála sem ad feloldozást.

### III. Konklúzió

Nietzsche és Dosztojevszkij gondolkodását sokan sokféleképpen értelmezték már. A művelődéscselelti tanulmányok a két szerző életművéből Európa jövőjét, hanyatlását vélték kiolvasni, elég csak Paul Natorp<sup>106</sup> vagy Oswald Spengler<sup>107</sup> műveire gondolni. Sesztov Nietzsche és Dosztojevszkij gondolkodásának egyik meghatározó közös jegyének az értékek átértékelésének programját tartja, de megemlíti a szükségszerűséggel szemben vívott harcukat is.<sup>108</sup> Ez összefügghet a pókkal szemben érzett ellenszenvükkel is. Mindkettőjüknél a motívum az életellenességet, az élettel szembeni bűnösséget jelképezi. Akár Nietzsche metafizikusaira, teológusaira gondolunk, akár Dosztojevszkij nagy bűnöseire, a pók mindig mások ellen vét azáltal, hogy megfosztja őket életüktől, szuverenitásuktól vagy éppen gondolataik dinamikájától, önállóságától. Pókként az ember szómágiát művel, gúzsba köti hallgatóságát, s megfosztja saját személyiségétől. Erre törekszik Valkovszkij s Sztavrogin, de Sztavrogin halvány árnéke, Verhovenszkij is. Szókratész, Spinoza, Kant vagy a keresztény papok is hasonlóan cselekednek. Hatalmat akarnak mások s a világ felett, kitüntetettséget valóságukban. Az ember „pókkelke” saját maga igenlését, afirmálását jelenti mindenkivel szemben, még a világgal szemben is.

Nietzsche filozófiájában, ha pókként éljük meg világunkat, akkor elfogadjuk annak minden szükségszerűségét. Deleuze Nietzsche-értelmezése szerint a rossz játékos nem veszi fel a harcot „az egyetemes pókkal”<sup>109</sup>, hanem a

szükségszerűt, a neki célszerűt választja minden esetben. Nietzsche ezzel szemben a kockadobás játékát állítja, a véletlen igenlését a szükségszerűséggel szemben.<sup>110</sup> Sztavrogin unalma is a szükséges választások monotonitásával rejlik. Cselekedetei mindig csak jók vagy rosszak lehetnek. A mérés mindig már a tett előtt megtörténik, a jó vagy rossz választásában. S ebből nem tud kilépni, ez kétségbeesésének forrása. Nietzsche és Dosztojevszkij az értékek átértékelését végzik. Mindketten az igazság többszínűségével játszanak. Nietzsche Dosztojevszkijtől idézett részletei is ezt a többszínűséget mutatják be, az igazságok megkérdőjelezhetőségét, Isten és ember viszonyának lehetséges elvétettségét.<sup>111</sup> Hogyan lehetséges, hogy a pók egyszerre jelentheti ugyanazt a középpontot a két szerző műveiben? Miként lehet az a perspektivizmus és a szólam középpontja? Miért értelmezik Nietzschét és Dosztojevszkijt egyaránt metafizikus íróknak? Hogyan viszonyul a szerző a pókhoz? És műveihez? Megképezhető egy egységes szerzői kép műveik mögött, olyanná, aki magából választotta ki, szötte meg fiktív világát? Lehet-e pókként tekinteni a szerzőt? A pók motívum működésének a továbbgondolása ez, mely egy következő tanulmány alapját alkothatja.

## Melléklet I.

A pók metafora szöveghelyei Friedrich Nietzsche írásaiban:

*Az Antikrisztus* (ford. Csejtei Dezső) Ictus kiadó Bt. 1993. :

11. aforizma 17. o.

17. aforizma 24. o.

18. aforizma 25. o.

*A morál genealógiájához* (ford. Vásárhelyi Szabó László) Pannon Panteon Comitatus Veszprém 1998.

Harmadik értekezés 9. aforizma 58. o.

*A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* (ford. Tatár Sándor) Atheneum, 1992. I/3.

1. rész 9. o és 11. o.

2. rész 12. o.

*A tragédia születése* (ford. Kertész Imre) Magvető kiadó Bp. 2003.

15. rész 146-149. o.

18. rész 171-172. o.

*A vidám tudomány* (ford. Romhányi Török Gábor) Holnap kiadó Bp.1997.

372. aforizma 302. o.

és

*Die fröhliche Wissenschaft* KSA 3.

IV /314. aforizma 340-42. o.

*Így szólott Zarathustra* (ford. Kurdi Imre) Osiris /Gond kiadó Bp. 2000.

II. *A tarantulákról* 123-126

III. *A látomásról és talányról* 192. o.

III. *Napkelet előtt* 201. o.

*Korszerűtlen elmélkedések* Atlantisz kiadó Bp. 2004

IV. *Richard Wagner Bayreuthban* (ford. Zoltai Dénes) 292. o.

*Morgenröte* KSA 3.

II/117. aforizma 110-111. o.

*(Virradat* (ford. Romhányi Török Gábor ) Holnap kiadó Bp. 2000

117. aforizma *Börtönben* 111- 112. o.)

*A filozófia a görögök tragikus korszakában* (ford. Molnár Anna) in. *Ifjúkori görög tárgyú írások* Európa Kiadó Bp. 2000.

10. aforizma 95. o.

*Menschliches, Allzumenschliches I und II* KSA

153. aforizma 441-42. o.

164. aforizma 445. o

194. aforizma 464. o.

*Nachgelassene Fragmente* Frühjahr-Herbst 1881 KSA 9.

11 [206] 524. o.

*Nachgelassene Fragmente* 1880-82 KSA 9.

6 [439] 310. o.

*Nachgelassene Fragmente* 1880-1882 KSA 9.

3 [161] 99. o.

*Nachgelassene Fragmente* 1882-84 KSA 10.

12 [43] 410-411. o.

*Nachgelassene Fragmente* 1884-85 KSA 11.

38 [7] 605. o.

## **Melléklet II.**

*A pók metafora szöveghelyei Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij írásaiban:*

*Feljegyzések a holtak házából* (ford. Wessely László) in. Dosztojevszkij művei, *Megalázottak és megszorítottak, Feljegyzések a holtak házából* Magyar Helikon Bp. 1970.

383. o.

423. o.

647. o.

*Megalázottak és megszomorítottak* (ford. Institoris Irén) Magyar Helikon Bp.1970.

254. o.

*Feljegyzések az egérlyukból* (ford. Makai Imre) in. Dosztojevszkij művei, *Elbeszélések és kisregények*, Magyar Helikon Bp. 1973.

747. o.

*Bűn és bűnhődés* (ford. Görög Imre és G. Beke Margit) Európa Könyvkiadó Bp.1962.

306. o.

439. o.

441. o.

*A félkegyelmű* (ford. Makai Imre) Európa Könyvkiadó Bp. / Kárpáti Kiadó Uzsgorod 1964.

76. o.

88. o.

516. o.

518. o.

*A kamasz* (ford. Szöllősy Klára) Európa Könyvkiadó Bp. 1982.

54. o.

476. o.



520. o.

*Ördögök* (ford. Makai Imre) Magyar Helikon Bp. 1972.

261. o.

484. o.

485. o.

489. o.

609. o.

*A Karamazov testvérek* (ford. Makai Imre) Európa Könyvkiadó Bp. 1975.

I. kötet 150. o.

I. kötet 151. o.

I. kötet 221. o.

II. kötet 18. o.

#### **Hivatkozott irodalom:**

**Bahtyin, Mihail:** *Dosztojevszkij poétikájának problémái* (ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza), Gond-Cura/Osiris, Bp. 2001.

**Balassa Péter:** *Egy nevetséges ember menyegzője*, in. Uő.: *Majdnem és Talán*, T-Twins Kiadó - Lukács Archívum, Budapest, 1995.

**Bergyajev, Nyikolaj:** *Dosztojevszkij világszemlélete* (Baán István), Európa könyvkiadó, 1993.

**Czeglédi András:** *Egy „antinihilista” kísérlet hatása egy másikra, avagy az Ördögök és Nietzsche*, in. Határ 1995/4.

**Deleuze, Gilles:** *Nietzsche és a filozófia*, Gond Alapítvány kiadó, Holnap kiadó Budapest. 1999.

**De Man, Paul:** *A trópusok retorikája (Nietzsche)* (ford. Vastyán Rita), in. Helikon 1994/1-2.

**Derrida, Jacques:** *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában* in. Helikon 1994/1-2.

**Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *Megalázottak és megszomorítottak* (ford. Institoris Irén), in. Dosztojevszkij művei, *Megalázottak és megszomorítottak, Feljegyzések a holtak házából*, Magyar Helikon Budapest. 1970.

**Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *Feljegyzések a holtak házából* (ford. Wessely László), in. Dosztojevszkij művei, *Megalázottak és megszomorítottak, Feljegyzések a holtak házából*, Magyar Helikon Budapest. 1970.

**Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *A Félkegyelmű*, (ford. Makai Imre), Európa könyvkiadó, Budapest, 1964.

**Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *Feljegyzések az egérlyukból* (ford. Makai Imre), in. Dosztojevszkij művei, *Elbeszélések és Kisregények*, Magyar Helikon, Budepest. 1973.

**Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *A kamasz* (ford. Szöllősy Klára), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982.

**Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *Bűn és bűnhődés* (ford. Görög Imre és G. Beke Margit), Európa könyvkiadó, Budapest, 1966.

**Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *Ördögök* (ford. Makai Imre), Magyar Helikon, Budapest, 1972.

**Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *Tanulmányok, levelek, vallomások* (ford. G. Lányi Márta, Grigássy Éva, Király Zsuzsa...) Magyar Helikon, Budapest, 1972.

**Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *A Karamazov testvérek* I-II. kötet (ford. Makai Imre) Európa Könyvkiadó, Budapest, 1975.

**Foucault, Michel:** *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák* (Sutyák Tibor fordítása), Latin betűk, Debrecen, 1998.

**Foucault, Michel:** *Nietzsche, a genealógia és a történelem*, (Török Gábor fordítása), *Új Írás*, 1991/10

**Gáspár László:** *A megosztott ember világa Dosztojevszkij műveiben*, Budapest. 1974.

**Gerik, Hans-Jürgen:** *Dostojewskij der „vertrackte Russe“*, Attempto Verlag, Tübingen, 2000.

**Heidegger, Martin:** *Nietzsche mondása: „Isten halott”* (ford. Ábrahám Zoltán) in. uő.: *Rejtektutak*, Osiris, Budapest., 2006.

**Kant, Immanuel:** *A tiszta ész kritikája* (ford. Kiss János), Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004.

**Karjakin, Jurij Fedorovics:** *Megvilágosodás és elvakultság: Fjodor Dosztojevskij Ördögök című regényéről* (ford. Kallós Lilla Imola), Európa könyvkiadó, Budapest, 1987.

**Kofman, Sarah:** *Nietzsche and Metaphor* (ford. Duncan Large), The Athlone Press, London, 1993.

**Natorp, Paul:** *Fjedor Dostojevskis Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrise: mit einem Anhang zur geistigen Krise der Gegenwart*, Eugen Diederichs, Jena, 1923.

**Nietzsche, Friedrich:** *A morál genealógiájához* (ford. Vásárhelyi Szabó László) Pannon Panteon Comitatus, Veszprém, 1998.

**Nietzsche, Friedrich:** *A filozófia a görögök tragikus korszakában* (ford. Molnár Anna), in. uő.: *Ifjúkori görög tárgyú írások*, Európa kiadó, Budapest, 2000.

**Nietzsche, Friedrich:** *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* (Tatár Sándor fordítása), in. *Athenaeum*, 1992, 3. füzet

**Nietzsche, Friedrich:** *Antikrisztus* (ford. Csejtei Dezső), Ictus, Szeged, 1993.

**Nietzsche, Friedrich:** *A tragédia születése* (ford. Kertész Imre), Magvető kiadó, Budapest, 2003.

**Nietzsche, Friedrich:** *A vidám tudomány* (Romhányi Török Gábor fordítása), Holnap Kiadó, Budapest, 1997.

**Nietzsche, Friedrich:** *Ecce Homo* (ford. Horváth Géza), Göncöl kiadó, Budapest, 2003.

**Nietzsche, Friedrich:** *Kritische Studienausgabe* (szerk.: Giorgio Colli és Mazzino Monttinari) Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1967-88.

**Nietzsche, Friedrich:** *Sämtliche Briefe*, Kritische Studienausgabe 8. vols. (szerk.: Giorgio Colli és Mazzino Monttinari), Deutsche Taschenbuch Verlag de Gruyter, Berlin/New York 1986.

**Nietzsche, Friedrich:** *Túl jön és rosszon* (Tatár György fordítása), Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 2000.

**Nietzsche, Friedrich:** *Virradat* (Romhányi Török Gábor fordítása), Holnap kiadó, Budapest, 2000.

**Sesztov, Lev:** *Dosztoevskij és Nietzsche* (ford. Patkós Éva), Európa könyvkiadó, Budapest. 1991.

**Spengler, Oswald:** *A nyugat alkonya: a világtörténelem morfológiájának körvonalai* (ford. Juhász Anikó, Csejtei Dezső, Simon Ferenc), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1995.

**Zimmermann, Gerd:** *Bildsprache in F. M. Dostoevskijs „Zapiski iz podpol’ja”*, Georg-August-Universität, Göttingen, 1971.

## Jegyzetek:

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése* (ford. Kertész Imre), Magvető, Budapest, 2003, 15. rész, 146-149. o. illetve 18. rész, 171-172.

<sup>2</sup> Lásd. az első Mellékletet

<sup>3</sup> Lásd. a második Mellékletet

<sup>4</sup> A baseli könyvtárból a következő írásokat kölcsönözte ki: *Humiliés et offensés, Junger Nachwuchs, L'esprit souterrain, La Maison des Morts, Les Possédés* (Traduit du russe par Victor Dérely, Paris 1886). L. ehhez: <http://www.geocities.com/thenietzschechannel/library.htm#d>

<sup>5</sup> *Nachgelassene Fragmente* (Ende 1886 – Frühjahr 1887.) In.: Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe* (szerk.: Giorgio Colli és Mazzino Montinari) Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1967-88. (Továbbiakban: KSA) 12. kötet, 283. o.

<sup>6</sup> „Von Dostojewsky wußte ich vor wenigen Wochen auch selbst den Namen nicht (...)! Ein zufälliger Griff in einem Buchladen brachte mir das eben ins Französische übersetzte Werk *l'esprit souterrain* unter die Augen (...)” - írja Franz Overbecknek 1887 február 23-án. In Friedrich Nietzsche *Sämtliche Briefe*. KSA 8. vols. Deutsche Taschenbuch Verlag de Gruyter Berlin/ New York 1986. 27. o. Vö. még Heinrich Köselitznek 1887. febr. 12-én, márc. 7-én és 27-én, Emily Fynn-nek márciusban és , Georg Brandesnek 1888. november 20-án írt leveleivel in Uo 21. o., 41. o., 50. o., 39. o., 482-483. o.

<sup>7</sup> *Nachgelassene Fragmente* (November 1887 – März 1888) KSA, 13. kötet 139-152. o.

<sup>8</sup> Irodalom mint metaforikus alkotás, mely nem törekszik igazságok megadására, s eltekint a „tudományosság” igényétől, illetve filozófia mint fogalmi alkotás, mely éppen igazságok megfogalmazásán fáradozik. A két diskurzus tulajdonképpen retorizáltságuk tekintetében két szélső pólust jelenít meg.

<sup>9</sup> Sarah Kofman: *Nietzsche and Metaphor* (ford. Duncan Large), The Athlone Press, London, 1993.

<sup>10</sup> Heidegger metafizikus Nietzsche-jé (Martin Heidegger: *Nietzsche mondása: „Isten halott”*, in. Uő.: *Rejtektutak* (ford. Ábrahám Zoltán) Osiris, Budapest, 2006.), Derrida metafizikus Nietzsche-jé (Jacques Derrida: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*. Helikon 1994/1-2.), és Paul de Man

meta-metafizikus Nietzscheje (Paul de Man: *A trópusok retorikája* (Nietzsche) (ford. Vastyán Rita), in. Helikon 1994/1-2.) ezzel kapcsolatban persze mást és mást vall.

<sup>11</sup> Friedrich Nietzsche: *The Philosopher: Reflection on the Struggle between Art and Knowledge*, In.: *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Nootbooks of the early 1870's* (ford. és szerk. Daniel Breazeale), Humanities Press, 1979, 53. o. (Idézi: Sarah Kofman: *Nietzsche and metaphor*, Id. kiad. 1. o.)

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo* (ford. Horváth Géza), Göncöl kiadó, Budapest, 2003, 59. o.

<sup>13</sup> Vö.: Sarah Kofman: *Nietzsche and Metaphor*, Id. kiad. 3-4. o.

<sup>14</sup> Vö. Paul de Man: *A trópusok retorikája*, Id. kiad.

<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche: *A filozófia a görögök tragikus korszakában* (ford. Molnár Anna), in.. uő.: *Iffjúkori görög tárgyú írások* Európa Kiadó, Budapest, 2000.

<sup>16</sup> Lásd ehhez az I. Mellékletet

<sup>17</sup> Vö. *A tragédia születése* Id. kiad. 15. rész 146-149. o.

<sup>18</sup> Uo.: 18. rész 171-172. o.

<sup>19</sup> Az eredet (Ursprung), a származás (Herkunft) és a keletkezés (Entstehung) fogalmaihoz lásd: Michel Foucault: *Nietzsche, a genealógia és a történelem*, (Török Gábor fordítása), *Új Írás*, 1991/10, valamint Uő.: *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák* (Sutyák Tibor fordítása), 1998, Debrecen, Latin betűk, 11.-22. o.

<sup>20</sup> „Házát, mint a pók a hálóját, úgy építette... felnyitja a szemét, és már semmi sincs meg.”- írja Jób a gonoszok sorsáról, a gonoszság törékenységéről és rövidéletűségéről. in. *Jób könyve* 27, 18.

<sup>21</sup> *A filozófia a görögök tragikus korszakában* Id. kiad. 95. o.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Friedrich Nietzsche: *Virradat* (ford. Romhányi Török Gábor), Holnap Kiadó, Budapest, 2000, 117. par. (Börtönben), 111- 112. o.

<sup>24</sup> Friedrich Nietzsche: *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* (Tatár Sándor fordítása), in. *Athenaeum*, 1992, 3. füzet, 10. o.

<sup>25</sup> A görög aiszthészisz, mint meglátás, észlelés, érzékelés és a későbbi származékos jelentés, mint ami a művészzel és széppel való foglalkozás, s annak tudománya.

<sup>26</sup> Nietzsche ezzel tulajdonképpen a kanti esztétika kritikáját adja, amennyiben az érzékelés s észlelés során eltekint a folyamat „törvényszerűségeitől”, s a közben létrejött érzetek, képzetek, fogalmak viszonyainak szükségszerűségétől. Vö. Kant transzcendentális esztétikájával in. Immanuel Kant *A tiszta ész kritikája* (ford. Kis János) Atlantisz Könyvkiadó Budapest 2004.

<sup>27</sup> *Nietzsche and Metaphor*, Id. kiad.

<sup>28</sup> Az építészeti metaforák egy ülön fejezetet alkotnak Sarah Kofman könyvében lásd: *Nietzsche and Metaphor* Id. kiad. 60-73. o.

<sup>29</sup> Vö. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, Id. kiad. 8. o.

<sup>30</sup> *Nietzsche and Metaphor*, Id. kiad 69. o. illetve vö.: Friedrich Nietzsche: *Túl jön és rosszon* (Tatár György fordítása), Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 2000, 5. par, 13. o. valamint *Antikrisztus* (ford. Csejtei Dezső) Ictus, Szeged, 1993, 17. par, 23.-24. o.

<sup>31</sup> A kiterjedt test és a vele kapcsolatos testi és élet metaforák az ész által megfogalmazott s létrehozott,, és nem utolsósorban objektívként kezelt fiktív emberi kiterjedésre, illetve annak életére, világára vonatkoznak, ezért ugyanannyira élők, táplálók s reálisak, mint amennyire az őket leíró fogalmak, tehát semennyire.

<sup>32</sup> Vö. *Virradat* Id. kiad 117. par, 111-112. o.

<sup>33</sup> Vö. *Antikrisztus* Id. kiad 10. és 15. par, 15.-16. ill. 21. o. valamint *A filozófia a görögök tragikus korszakában* Id. kiad 93 skk. o., illetve *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* Id. kiad. különösen 7.-9. o.

<sup>34</sup> A pók mint vámpír. Vö.: *A filozófia a görögök tragikus korszakában* Id kiad. 95. o. és *A vidám tudomány* ( ford. Romhányi Török Gábor), Holnap kiadó Budapest, 1996, 372. par, 301.-302. o.

<sup>35</sup> „Thus the joy of cognition is that which recognition bring.” (A cognition és recognition szavakkal való játék fordításban aligha visszaadható.) Sarah Kofman : *Nietzsche and Metaphor* Id. kiad. 70. o.

<sup>36</sup> Vö. Paul de Man: *A trópusok retorikája*, Id. kiad.



<sup>37</sup> Vö. *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról és Antikrisztus* 15. aforizma in. Id. kiad-ok

<sup>38</sup> *Antikrisztus* 9. aforizma 14. o. Id. kiad.

<sup>39</sup> „Az ember-pók a saját kézművesszerű-okságát transzponálja metaforikusan a Természetbe, és Istent kézművesként ünnepli, aki létrehozta a világot.” *Nietzsche and Metaphor* 70. o. vö. *Antikrisztus* 16. aforizma in. Id. Kiad-ok

<sup>40</sup> Vö. Satov szavaival in F. M. Dosztojevszkij *Ördögök* (ford. Makai Imre) Magyar Helikon Bp. 1972. 41. o.

<sup>41</sup> *Antikrisztus* 16. aforizma 22. o. Id. kiad

<sup>42</sup> Uo.

<sup>43</sup> Vö. *A morál genealógiájához* (ford. Vásárhelyi Szabó László) Pannon Panteon Comitatus Veszprém 1998. Harmadik értekezés 9. aforizma 58. o.

<sup>44</sup> *Antikrisztus* 18. aforizma 25. o. in. Id. kiad.

<sup>45</sup> Lásd ehhez Gerd Zimmermann a Feljegyzések az egerlyukról írott disszertációját, melyben Dosztojevszkij képi nyelvezetét vizsgálja in. Gerd Zimmermann: *Bildersprache in F. M. Dostoevskijs „Zapiski iz podpol'ja”* Georg-August-Universität Göttingen 1971 különösen 6-7. o., 45. o. és 79- 83. o.

<sup>46</sup> Matlaw szerint *A hasonmás* és a *Fehér éjszakák* kivételével a rovarmotívumok az író Szibériából való visszatérte után szaporodnak el az életműben, s válnak jelentőssé. Vö. Uo. 79. o.

<sup>47</sup> F. M. Dosztojevszkij: *Feljegyzések a holtak házából* in Dosztojevszkij művei, *Megalázottak és megszomorítottak, Feljegyzések a holtak házából* Magyar Helikon Bp. 1970. 383. o.

<sup>48</sup> *Feljegyzések a holtak házából* in. Id. kiad. 647. o.

<sup>49</sup> *Feljegyzések a holtak házából* in. Id. kiad. 413. o.

<sup>50</sup> Vö. *Feljegyzések a holtak házából* in. Id. kiad. 414. o.

<sup>51</sup> F. M. Dosztojevszkij: *Megalázottak és megszomorítottak* (ford. Institoris Irén) in. Dosztojevszkij művei, *Megalázottak és megszomorítottak, Feljegyzések a holtak házából*, Magyar Helikon Bp. 1970. 254. o.

<sup>52</sup> Vö. Nyikolaj Bergyajev: *Dosztojevszkij világszemlélete* (ford. Baán István), Európa Könyvkiadó Bp. 1993. 50. o.

<sup>53</sup> Vö. Hans-Jürgen Gerik: *Dostojewskij der „vertrackte Russe“* Attempto Verlag, Tübingen 2000. 11. o.

<sup>54</sup> F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés* (ford. Görög Imre és G. Beke Margit) Európa Könyvkiadó Bp. 1962

<sup>55</sup> F. M. Dosztojevszkij: *A félkegyelmű* (ford. Makai Imre) Európa Könyvkiadó Bp. / Kárpáti Kiadó Uzsgorod 1964.

<sup>56</sup> F. M. Dosztojevszkij: *Ördögök* (ford. Makai Imre) Magyar Helikon Bp. 1972.

<sup>57</sup> F. M. Dosztojevszkij: *A kamasz* (ford. Szöllősy Klára) Európa Könyvkiadó Bp. 1982.

<sup>58</sup> F. M. Dosztojevszkij: *A Karamazov testvérek* I-II. kötet (ford. Makai Imre) Európa Könyvkiadó Bp. 1975.

<sup>59</sup> *Bűn és bűnhődés*, Id. kiad. 306. o.

<sup>60</sup> Uo. 439. o.

<sup>61</sup> Uo. 441. o.

<sup>62</sup> *A kamasz*, Id. kiad. 475. o. és 476. o.

<sup>63</sup> *A kamasz*, Id. kiad. 716. o.

<sup>64</sup> *A kamasz*, Id. kiad. 54. o.

<sup>65</sup> *A Karamazov testvérek*, Id. kiad. I. kötet 150-151. o.

<sup>66</sup> Uo. 151. o.

<sup>67</sup> *A Karamazov testvérek* Id. kiad. I. kötet 221. o. és II. kötet 18. o.

<sup>68</sup> Vö. *A félkegyelmű*, Id. kiad. 516. o., 518. o.

<sup>69</sup> F. M. Dosztojevszkij: *Ördögök* (ford. Makai Imre), Magyar Helikon, Bp. 1972.

<sup>70</sup> *Nachgelassene Fragmente* (Frühjahr 1888.) in. KSA 13. 409. o. ford. tölem

<sup>71</sup> Vö.: Az író levele M. Ny. Katkovnak, Drezda 1870, október 8. ( in. F. M. Dosztojevszkij, Tanulmányok, levelek, vallomások, Magyar Helikon 1972. 646. o.), valamint Karjakin, Jurij Fedorovics: *Megvilágosodás és elvakultság*: Fjodor



Dosztojevszkij *Ördögök* című regényéről (ford. Kallós Lilla Imola), Európa könyvkiadó, Budapest, 1987.

<sup>72</sup> Lukács evangéliuma VIII. 32-36. vö. az író levelével A. Ny. Majkovnak, Drezda, 1870. október 9. in. F. M. Dosztojevszkij, *Tanulmányok, levelek, vallomások*, Magyar Helikon 1972. 648. o.

<sup>73</sup> Vö.: Az író levele M. Ny. Katkovnak, Drezda 1870, október 8. in. F. M. Dosztojevszkij, *Tanulmányok, levelek, vallomások*, Magyar Helikon 1972. 646-647. o.

<sup>74</sup> Vö. Balassa Péter az *Egy nevetséges ember menyegzője* című tanulmányát, in. *Majdnem és Talán* T-Twins Kiadó Lukács Archívum, 1995. és Ryszard Przybylski *Sztavrogin* című tanulmányát, in. *Nagyvilág*, főszerk.: Fázsy Anikó, Bp. 2000/ 1-2 114-132. o.

<sup>75</sup> *Ördögök*, Id. kiad. 489. o.

<sup>76</sup> Vö.: Balassa Péter Id. kiad. 107. o.

<sup>77</sup> Sztavrogin abszolút középponttá tulajdonképpen a regényidő előtt válik, melyről az egyes szereplők visszaemlékezéseiből, utalásaiból értesülünk, s Svájcban való hazatérte után a megelőző tanait kéri rajta számon „hívei”.

<sup>78</sup> Vö.: *Ördögök*, Id. kiad. A mások bűnei fejezet 87- 136. o.

<sup>79</sup> *Ördögök* Id. kiad. 48. o.

<sup>80</sup> Gáspár László Satov és Kirillov személyiségét Sztavrogin okozataiként olvassa. in. Gáspár László: *A megosztott ember világa Dosztojevszkij műveiben* (Lektor: Török Endre) Bp. 1974.

<sup>81</sup> Nyikolaj Bergyajev: *Dosztojevszkij világszemlélete*, Európa könyvkiadó, 1993. 50. o., Vö. Gáspár László Id kiad. 51. o.

<sup>82</sup> Vö.: *Dosztojevszkij világszemlélete* Id. kiad. 48-49 és 51. o.

<sup>83</sup> *Ördögök*, Id. kiad. 276. o.

<sup>84</sup> Bergyajev is szembeállítja ezeket az aspektusokat a Dosztojevszkij-regény hőseivel kapcsolatban vö.: *Dosztojevszkij világszemlélete* Id kiad. 237- 270. o.

<sup>85</sup> *Az író levele A. Ny. Majkovnak*, Drezda, 1870. október 9., in. F. M. Dosztojevszkij, *Tanulmányok, levelek, vallomások*, Magyar Helikon 1972 648-49. o.

- <sup>86</sup> Vö.: *Ördögök*, Id. kiad. 41- 42. o. és 276. o.
- <sup>87</sup> Vö.: Az *Ördögök* első mottójával. in. *Ördögök*, Id. kiad 5. o.
- <sup>88</sup> *Ördögök*, Id. kiad 45. o.
- <sup>89</sup> *Ördögök*, Id. kiad. 609. o.
- <sup>90</sup> *Ördögök*, Id. kiad. 484 – 485 illetve 489. o.
- <sup>91</sup> *Ördögök*, Id. kiad. 469. o.
- <sup>92</sup> *Ördögök*, Id. kiad. 470. o.
- <sup>93</sup> *Ördögök*, Id. kiad 39. o.
- <sup>94</sup> *Ördögök*, Id. kiad 775. o.
- <sup>95</sup> *Ördögök*, Id. kiad 472. o. valamint 751. o.
- <sup>96</sup> Vö.: *Ördögök*, Id. kiad 776. o.
- <sup>97</sup> Vö.: *Ördögök*, Id. kiad 469. o.
- <sup>98</sup> Vö.: *Ördögök*, Id. kiad 775 – 776. o.
- <sup>99</sup> *Ördögök*, Id. kiad 259. o.
- <sup>100</sup> *Ördögök*, Id. kiad 261. o.
- <sup>101</sup> *Ördögök*, Id. kiad 709. o. illetve Tyihon is hasonló tudáshiányra céloz a 497. o -n.
- <sup>102</sup> Vö. *Ördögök*, Id. kiad 710- 711. o.
- <sup>103</sup> *Ördögök*, Id. kiad 778. o.
- <sup>104</sup> *Dosztojevszkij világnézete* Id. kiad 136. o.
- <sup>105</sup> Mihail Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, Gond-Cura/Osiris, Bp. 2001.
- <sup>106</sup> Paul Natorp: *Fjedor Dostojewskis Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrisis: mit einem Anhang zur geistigen Krisis der Gegenwart*, Eugen Diederichs, Jena 1923.
- <sup>107</sup> Oswald Spengler: *A Nyugat alkonya* (ford. Juhász Anikó, Csejtei Dezső, Simon Ferenc) Európa Könyvkiadó Bp. 1994.

<sup>108</sup> Vö.: Lev Szestov, *Dosztojevszkij és Nietzsche*, Európa könyvkiadó, Bp. 1991. 129. o. illetve 309. o.

<sup>109</sup> *Adalék a morál genealógiájához* Id. kiad 135. o. III/ 9. par

<sup>110</sup> Vö.: Gilles Deleuze: *Nietzsche és a filozófia*, Gond Alapítvány kiadó, Holnap kiadó Bp. 1999. 48-51. o.

<sup>111</sup> Vö.: KSA, 13. kötet 139- 151. o.

GYULAI ZOLTÁN

## TANDORI DEZSŐ SZÉP ERNŐ-OLVASATAIRÓL

Tandori Dezső a *Járok, kelek, megállok* című Szép Ernő-válogatás utószavában, Szép Ernő költészetének sokadszori méltatása közben a következőt olvashatjuk: „[...] ezek a parányiságok önmagukban nem is volnának érdekesek, de mi vagyunk azok, akik köröttük lábalunk, mi vagyunk ez az alak, aki a Szép Ernő művek középpontja...”<sup>1</sup>. A töméredek Szép Ernőről szóló Tandori-írás ismerete nélkül is szépen körvonaloódik az előbbi idézet alapján egy olyan olvasói intenció, amely a lírai szubjektum referencializáló gesztusoktól vagy denotáló frázisoktól való tartózkodása nyomán előálló általános beszédmodot saját élettapasztalatként, magára vonatkoztatva fogadja el. A versekben megképződő *alak* világszerű tapasztalatai azonban éltető helyettesének (T. D.) nagyon is szövegszerű élményt jelentenek: az alapvető általánosságot megragadni és kimondani igyekvő tematikus érzékenység önmagában érdektelen lenne, mondja Tandori: „[m]i sem természetesebb, hogy múlik minden, mondhatjuk erre; s hát akkor...? Természetes viszont az is, hogy a mondás *mikéntjén* múlik a kifejezés hitele, érdekessége.”<sup>2</sup> Olyan személyes hangvételű költészet ez, melynek hitelét nem a forma tökéletessége, hanem esetenként éppen látszólagos elhibázottsága, esetlegessége és megformálatlansága teszi világszerű tapasztalat forrásává. Mindemellett olyan olvasásról van szó, amely a befogadást az *átélés* többbétegy fogalmának jegyében gyakorolja. Az olvasás ebben az értelemben nem egy tudatos értelmezői stratégiát alkalmazó egzakt, módszeres vizsgálódás, hanem a befogadói aktus szintjén is a behelyettesítő-megszemélyesítő tropikus működés megfelelője; nem distinkt, hanem *társas* viszony: „személyes élményként formálódott meg bennem, mondjam végre így, az a Szép Ernő-kép, amelynek töredékét, kezdeményként is alig, átadhatom, az *író-társ* s nem a tudós irodalomtörténész (aki dehogy vagyok) maga módján.”<sup>3</sup> Az író-társi viszonyban működő személyes megszólítottság a formai-strukturális jegyekre végtelenül érzékeny olvasói figyelemmel társul ezekben az olvasatokban. Az itt következő gondolatmenet ennek az ellentmondásos (megítélésű) intertextuális viszonynak a megközelítésére próbál vázlatos kísérletet tenni.

## 1.

Az átélhető, eleven költészet megszólító jellege a *Néked szól* című versben mutatkozik meg a legnyilvánvalóbb módon, s habár Tandori majdnem minden Szép Ernőről szóló írásában foglalkozik ezzel a szöveggel, mégsem mondhatjuk azt, hogy a *Néked szól* beszédsszituációjával szemléltetett líra aposztrophikussága kimerülne a versekben kimutatható megszólítást véghez vivő trópusok felülreprezentáltságában. Idézzük az első versszakot, ahogy Tandori is teszi (egyik) első Szép Ernőről szóló esszéjében:

*Néked, ki száz év múlva sétálsz a sétatúton*

*S botoddal, ha szokás lesz akkor is bottal menni,*

*Unottan piszkálsz száraz levelek közt, e semmi*

*Foszlány papírt, barátom, révedve Néked nyújtom.*<sup>4</sup>

Az olvasóhoz való kiszólás jelenete – ahogy az a következő szakaszban be is következik – logikusan implikálja a szöveget létrehozó, leíró én végességének beismerését. Tandori folytonosan változó, mindegyre új hangsúlyokkal és elmozdulásokkal alakuló Szép Ernő-képének egyik legjelentősebb és mindvégig legstabilabb eredetpontja egy olyan (irodalmi) kapcsolatteremtést allegorizáló jelenet, amely a beszélő szubjektum időhorizontjának legvégső és áthatolhatatlan határán való túljutás lehetőségeiről szól. Az egyes szám második személyű személyragok használata mindvégig a költői produktum, a *mű* továbbélésének problematikáját hordozzák. A szöveg, saját fikciója szerint, egy olyan mozdulatot hajt végre (ld. „e semmi / Foszlány papírt, barátom, révedve Néked nyújtom”), melynek performatív ereje meghaladhatná az *élet-mű* szükségszerű lezárulásának strukturális kényszerét. Az életet (és minden megszólalást) határoló temporális zártság tudata egy olyan lírai motívumrendszert és beszédmódot eredményez, amely mindvégig a zártság meghaladásában vagy megszüntetésében érdekelt. A „foszlány papírt” a beszélő az olvasónak az őket elhatároló időn keresztül nyújtja át, létrehozván ezzel a

temporalitás térbeli, egyneműsítő, tehát áthatolható allegóriáját, és megteremtve az egyéni létezésről való beszámolás, valamint a megértés lehetőségének közös terét. Tandori tovább idézi a verset:

*Téged tudósítlak, hogy itt voltam a világon,  
Hogy szívem vert s halk h-val mindegyre lélegzettem,  
Fenn voltam és aludtam, mozogtam, ittam-ettem,  
Isten felől hallottam s meg kell itt halni, látom.*

Szembetűnő a vers szóválasztása: a *tudósítás* inkább a hírlapírás, mint a saját életről való beszéd (vallomás) szókincsébe tartozik; az alapvető élettények megtapasztalása, s a tapasztalatok sorolása – a halál tudatának tényébe futva – az *átélés* kivételes eseményét idézi elő: „[a] látszólag révülten fecsegő sorokból hirtelen kinyúlik egy kéz, torkon szorít. A felsorolás egyszerűségbe fut; ám e végleges kijelentés után is folytatódik.”<sup>5</sup> A felsorolás általánossága a saját halál egyediségével ellentétes, de nem jön létre *zárt* versstruktúra: a beszélő tudatáramszerű monológja a vers során mindvégig a természetesen adódó határvonalakon való túllépés igényével folytatódik. Tandori láthatólag elfogadja a vers retorikáját, amikor a beszélő „kinyúlását” a szöveg hatásának szemléltetése érdekében megismétli saját szövegében. A hatást éppen a diszperz (vagy legalábbis nagyon lazán kapcsolódó) textuális elemek destrukturáló működése hozza létre. A dekomponáltnak ható, szabadon áradó beszéd a „fecsegés” veszélyével fenyeget, de pontosabban fogalmazva azt is mondhatnánk, hogy a fecsegés a látszólag széthulló dikciónak nem járulékos eleme, hanem inherens tulajdonsága, elengedhetetlen eszköze. Olyan alapvető beszédkonstituáló elem (vagy adottság), amely a szöveg hitelességének lehetőségfeltétele, ugyanakkor kioltódásának lehetséges oka is. (Talán éppen ebből adódik Szép Ernő recepciójának ellentmondásos természete: a naiv, szecessziós és a világra gyermeki ártatlansággal tekintő, dalköltőként beállított figura szélsőséges mellőzöttsége és Tandori évtizedek óta tartó kanonizáló erőfeszítései – melyek szerint Szép Ernő világirodalmi rangú szerző – állnak szemben egymással, s a megosztottság épp a fenti logika mentén látszik megképződni).



Az idézett Tandori-szöveg tehát, az átélés egy kimagasló pillanatában, a szerző és befogadó (taktilis) kapcsolatának létrejöttét performáló szövegrészt (a halál előszámlálásának momentumát) éppen egy fecsegésnek látszó felsorolás után véli megtalálni. Mit jelent valójában ez a „révült fecsegés”? Ha a szóban forgó szövegrészhez újból visszatérünk és közelebből vizsgáljuk, akkor feltűnik, hogy a torkon szorító eleven kéz (a műélvezet, az átélés metaforája, amely minden bizonnyal a vers első szakaszából vétetett) voltaképpen a (látszólag) révült fecsegésből nyúl ki az olvasó felé; a fecsegés közömbös folyamata permanens állapot, amely azonban érdekes módon a kivételes pillanatok kiemelkedésének talajául szolgál. Heidegger, aki a *Lét és időben* külön alfejezetben foglalkozik a fecsegéssel, éppen valamiféle talajtól való eltávolodásként vagy eloldozódásként írja le a fogalmat. A beszéd vagy kimondás – Heidegger értelmezésében – a világ valahogyan értett és tagolt feltárulása és értelmezése, melynek különös, de tendenciózus formája a fecsegés. A fogalom kifejtésében egy naiv szemiotikai modell látszik kibontakozni. A fecsegés a beszéd „nemértéssel” is fenyegető és a létezőhöz való elsődleges viszonyt lehetővé tevő természetével szemben éppen a „messzemenő érthetőség” veszélyét hordozza magában, hiszen a fecsegésben „[n]em annyira a létezőt érti meg az ember, amiről szó van, hanem arra hallgat oda, amit mondanak róla. Ez az, amit megért, az amiről-t viszont csak körülbelül, felszínesen; *ugyanarra* gondolnak, mivel a kimondottat közösen, *ugyanabban* az általánosságban értik meg.”<sup>6</sup> A fecsegés az egyetértés garanciája: a tökéletes megértés feltétele ezek szerint a valódi megértés egyet-értésre való felcserélése. Elveszíteni a beszédben a „létezőhöz” való primer viszonyunkat, „továbbadásra” és „megismétlésre” kényszerülve élni annyi, mint elveszíteni a már említett talajt: „[a]z ilyen megismétlésben és továbbadásban, ami által a kezdeti megalapozatlanság a teljes talajtalanságig fokozódik, konstituálódik a fecsegés”<sup>7</sup>. A fecsegés aztán a beszéd terrénumáról tovább gyűrűzik az íráséra, és ott „irkálássá” válik, hogy az átlagos (talán fecsegve olvasó) befogadót elbizonytalanítsa az olvasott mű eredetiségének és újszerűségének kérdésében, hiszen itt is a szolgálai másolat és az elsődleges létmegértést és értelmezést elfedő kényszerű ismétlés uralkodik. Visszatérve a talaj Szép Ernő kapcsán fentebb használt metaforájához, úgy tűnhet, hogy a fecsegésből kiemelkedő igazi átélés képzete ellentmond a heideggeri elképzelésnek, miszerint a beszéd világhoz való elsődleges, eredeti viszonya képezi a talajt, és ennek elfedő vagy elfeledtető, utólagos járulékaként jelenik meg a közömbös ismétlésre kárhóztató fecsegés, amely eltávolítja a beszélőt beszéde valós tárgyától. Ha viszont tovább olvassuk Heidegger fejtegetését, tanúi lehetünk annak, ahogyan igazán komolyra fordul a játék: a

fecsegés úgy mutatja fel saját magát, mint olyan beszédet, amely valóban képes a létezőhöz való eredeti és igaz viszony prezentálására, vagyis „elfedi” fecsegés-voltát. Ez odáig fajul, hogy a jelenvalólét – talajvesztésének és „gyökértelenedésének” következtében – „belenő” a fecsegésbe, és fennáll a veszélye annak, hogy soha többé nem is hagyhatja maga mögött. „[b]enne és belőle és vele szemben valósul meg minden igazi megértés, értelmezés és közlés, újrafelfedés és új elsajátítás. Soha nem fordul elő, hogy a jelenvalólét ettől az értelmezettségétől érintetlenül és csábítástól mentesen egy magánvaló „világ” szabad birodalmával szembesülne, hogy egyszerűen csak lássa, ami az útjába kerül”<sup>8</sup>. Az itt vázolt helyzet voltaképpen nemcsak veszélyezteti a jelenvalólétet, hanem léteben és a létezőhöz való alapvető viszonyában határozza meg. A fecsegés a léttől való eltávolodás sajátos, ismétlésre és a jelölés kikerülhetetlen közbeékelődésére alapozott járulékos jellegéből létmóddá, általános tartózkodási helyé, talajjá válik, sőt, a gondolatmenet végén a jelenvalólét „legkonokabb realitásává” lesz. Tandori olvasatában éppen ez a (látszólag) fecsegő beszédmód rejtegeti Szép Ernő költészetének igazi erejét: „dolgának lényege „küszöb alatti”; művészetérzékelésünk szokványának küszöbét értem ezen, vagy ha úgy tetszik, az, amit ő mond és mond és mond, tartalmával elsuhan fontosság- és szépségmérceink finom beállításai alatt-között is”<sup>9</sup>. A látszólag érdektelen mondani-való egy korszakos, forradalmi nagyság hangjával kecsegtet. „Nem ő naiv! Dehogy; csak nekünk hozza vissza azt az állapotot, amikor valóban kérdezni lehetett még a világra, annyira tájékozatlanok és bölcsek voltunk”<sup>10</sup>, írja Tandori. Ezek szerint Szép Ernő küszöb-alatti érdektelenségei éppen saját figyelmünk közömbös tompaságával és talajtalanságával szembesítenének minket: az egyhangú „révedt fecsegés” egy ártatlanabb, de bölcsebb (fontos: az ártatlanság nem negativitás itt, hanem pozitív fenomén) korszakból szól hozzánk, egy másik, átléphetetlen időből, ahogyan a fenti rövid elemzésből a *Néked szól* című vers kapcsán is kiderült. Szép Ernő nem csak megszólít egy egyszeri beszédaktusban, hanem „mondja és mondja”, nem megszólal, hanem folyamatosan szól, beszéde permanens alap, amelyet hallani nem elég, oda is kell hallgatni rá, hogy torkon szoríthasson, hogy a szövegeiben szunnyadozó performatív potenciál valóban működésbe lépjen. Hogyan lehetséges viszont ez az odahallgatás, ha éppen figyelmünk korlátozottsága nyomán veszítettük el érzékenységünket s a kérdés valódi képességét? A félreértésre kárhóztatott olvasó korszakos süketsége, vagy Heidegger terminológiájával élve, a fecsegés hamis és másodlagos, után-zó és elfedő talajába nőtt, mégis gyökértelen jelenvalólét hogyan működtethetné azt a megszólító lírát, amely éppen az olvasói figyelemről kell, hogy kölcsönözze performatív energiáját saját működéséhez?

Egy másik írásában Tandori saját odafordulását éppen Szép Ernő lírájának szelídségével magyarázza: paradox módon a (látszólag) fecsegő-megszólító vagy (látszólag) fecsegve megszólító-szóló lírai beszédmód mindenféle tolokodó vagy erőszakos gesztust és hangos figyelemfelkeltést nélkülöző *megele* indítja el az időző figyelmet a megértés útján. „Úgy éreztem itt valaki tényleg nem áthat „hozzám” szólni, ahogy versének címe is: *Néked szól*. Személyes lírát olvashattam [...] és személyesen olvastam, mert aki *adta*, aki írta, nem tolokodott vele, mindig a jó pillanatban hagyott vele magamra, a kellő pillanatra”<sup>11</sup>. A be-fogadó, melynek idézőjellel jelölt „hozzám”-ja személyes referenciapontként horgonyozza a valósághoz az üres megszólítás versterében lebegő általánosságokat, a mondat grammatikája szerint sokkal inkább tűnik egy megtörténő, bekövetkező megszólítódás tanújának vagy elszenvedőjének, mint a befogadás folyamatát lényegileg befolyásoló olvasónak. Az idézett mondat grammatikájából az derül ki, hogy az olvasott szöveg mintegy magát adományozza, hagyományozza arra, aki hajlandó a megszólítás névmását saját tulajdonnévére cserélni. Az olvasói figyelem egyszer csak bekövetkezik a verssel való egyedüllét titokzatos magányában, a szöveggel való magára maradásnak abban a helyes ritmusában, amelyről maga a szöveg adományozója gondoskodik.

Tandori Szép Ernő-képének ellentmondásos természete abból ered, hogy az állandó ismétlésre és középpontjától, a létezőről tett kijelentések lehetőségétől megfosztott, totális, de üres egyetértésre kényszerítő, másodlagos és végleges zártságot implikáló beszédből éppen az ismétlés és az általános igényű, létérvényű tények újra-elmondása által látszik túlmozdulni. Heidegger a fecsegést a jelenvalólét világtól való *elzártság*aként<sup>12</sup> tárgyalja a már idézett passzusban; olyan nyelvről beszélünk, amely – ahogyan már a dolgozat elején szóba jött – valamiféle zártság tudatában s meghaladásának kényszerével jön létre. Az elidegenedés, a megszólítás lehetetlenségének tudatában kétségbe vont irodalmi közlés és a folyamatosan saját magára záruló nyelv klausztrofób tapasztalata mindvégig a megszólalás újrapozicionált, nyitottságot eredményező módzatai felé tendál.

A zártság vagy a lezárulás fenyegetésével szemben az „életen” kívüli vagy túli beszédpozíció megteremtése lehetővé teszi, hogy a megnevezés ismétlődései a kényszerű ismétlésre szorítottság tudatában hangozzanak el. A *Háztető a Montmartre-on* című versben egy párizsi bérház ablakából – fentről – szemléli a beszélő az utcát és a szemközti házakat, sőt az egész várost. Aki beszél, a lakás helyzetéből adódóan eleve messze van mindentől: a világtól, ahol az emberek mindennapi életüket élik, elérhetetlen a beszélő számára. A cselekvő



részvétel és az írásra hangolt kontemplatív figyelem kizárni látszanak egymást. A szemlélődő beszélő egy szemközti ablakban észrevesz egy varró lányt, s rögtön a megszólítás lehetőségéről kezd fantáziálni. A szöveg utolsó szakaszában azonban végkövetkeztetésként az „élet”-től való távolság tudata összegződik csupán:

*De messzi van az élet, de messzi van az élet,  
Ezer csudabodé, támolygó boldogok,  
Zászló leng, hinta száll, tűzijáték lobog,  
Arany kocsik forognak, tükrös ládák zenélnek.<sup>13</sup>*

A másodiktól az ötödik sorig tartó felsorolás tárgyait és jelenségeit az első sorban megismételt „messzi” élet fogalma gyűjti össze. A tények és jelenségek bonyolult összefüggésrendszere az *el-távolított* (vagy távolodott) élet általánosságában pusztá létezésük okán fennálló laza kapcsolattá válik. A távolság vagy eltávolítottság folytonos jelenléte egy olyan pozíciót implicál a beszéd számára, amely éppen attól a „konok realitástól” szakítja el a tekintetet, amelyet Heidegger a fecsegés közömbös, átlagos, ismétlésre és egyetértésre szorított világérzékelésének produktumaként interpretál. A versszak grammatikai ismétlései a jelölésnek egy szélsőségesen reduktív módozatát használják: a szemlélő számára adódó látványt az „élet” fogalma gyűjti össze, és szervezi formává, versszövevé. A legáltalánosabb, legtagabb nemfogalom (genus) távolító tárgyiasítása a lírai megszólalás lehetőségének záloga. S valóban, az „élet”-et jellemző fogalmak és a benne foglalt létezők szabályos, szimmetrikus struktúrát alkotnak a versben: „Ezer csudabodé, támolygó boldogok” – mennyiség- és minőségjelzői szerkezetek ismétlődése, „Zászló leng, hinta száll, tűzijáték lobog” – mediális igék háromszori visszatérése s az utolsó sor állításainak jelzős szimmetriája. A felfoghatatlan és kimondhatatlan általánossággal szemben az általánosra vonatkoztatott elemek nyomasztó redundanciája válik a versbeszéd eredetpontjává; az összemérhetetlen különbözőség tudatában minden elem potenciálisan feleslegként van jelen. Tandori éppen erre a kettősségre hívja fel a figyelmet az Október című vers kapcsán. Először a verset idézzük:

*Az utcán a szél, a szél végigszaladt*

*Hintál még a lomb az ablakom alatt*

*Egy-egy levél hull a járda szélire*

*Emlékszem, emlékszem, nem tudom mire*<sup>14</sup>

Tandori felfigyel az utolsó sor utolsó tagmondatának tagolatlanságára, s így a „nem tudom mire” összefüggő kifejezéssé változik: „[m]intha „nem-tudom-mi” volna az, ami van velünk a világon, s ez az emlékezés tárgya is. Emlékezni, mondja ez, még ha tudjuk is tárgyát, a dolgoknak erre az állagára mutat. Ezt (az állagot) Szép Ernő nem vallja kizárólagosnak; ám rengeteg valóságelemet elfogadó [...] felfogása már nem mentes e tudástól, s e kettő együttese ad oly összetettséget, melynek jegyében a nem-tudom-mire épp önmaga ellenkezőjeként mutatkozik (szintén nagy) evidenciával”<sup>15</sup>. Az emlékezés tárgyának hiánya tehát a világ érthetőségének hiánya, s mint ilyen, látszólag alapvető bizonytalanságot jelöl, s mindezt egy – az eddigiekben tárgyalt *Néked szól*-hoz és más *(fél)hosszú* versekhez képest – igen szűkszavú szövegben. Ugyanakkor ez a totális bizonytalanság képes saját ellentétébe csapni a tranzitív ige vonzat nélküli használatával: az emlékezés tárgy nélküli, folyamatos működése éppen ezt a bizonytalanságot teszi meg tárgyává, s avatja az emlékezést a világ teljes bizonyosságává. Tandori párba állítja az *Októbert a Holdfényes nyírfát láttam* című verssel, ahol az élmények sorolása az emlékezés örökös ígéretével végződik:

*Úgy múlok én el innen nehéz arany szívemmel*

*Én mindig emlékszem majd fűszálra, harmatcsepre,*

*Lepkére, aki nyáron szállott mint néma álom*

*Emlékszem, emlékszem majd, én ezt el nem felejttem*

*Bármerre lengek majd, vagy ha úszom nem tudom hol*

*Mélázom, el nem fogyhat belőlem a csudálat:*

*De gyönyörű, de boldog ünnepre voltam híva.*<sup>16</sup>

„S ennek talán azért lehet tárgyi konkrétuma, egy képtelen-az-anyagvilágból, mert az is képtelenség, amit [...] önmaga leendő képtelen-nemlét-életéről mond el.”<sup>17</sup> Az *Október* jelen idejű szóhasználat a élmény-utáni emlékezés egyidejű kudarcához és különös sikerességéhez vezet, a *Holdfényes...* című vers jövőidejűsége viszont a bizonyosság olyan ígérete, amely múlt idejű kijelentéssel végződik. A konkrét, tárgyával együtt működő emlékezés bizonyossága viszont csak egy hipotetikus, távoltartott, homályos és lokalizálhatatlan jövőidejűségben („leendő képtelen-nemlét-élet”) tűnik problémamentesen megvalósíthatónak, méghozzá egy olyan időtartományban, amelyben kimondható: „De gyönyörű, de boldog ünnepre voltam híva”, azaz abban a fiktív tartományban, amely a vers terében megképződve lehetővé teszi a múlt idejű, összegző felsorolást az idézett szövegrészt megelőző szakaszban<sup>18</sup>. A beszélő ideje az elmúlás-utáni, azaz az önmagát túl-élő élet fiktív ideje, s ezzel, habár kerülő úton s egy látszólag egészen különböző értelemben, újra az *átélés* fogalmához érkezünk.

A (Szép Ernő-)líra „élhetőség-alapú” értékelését Tandori egy 1991-es (már idézett) tanulmányában fejti ki. *Az élhető líra* című esszé által implikált értékrend a versolvasás egy olyan módozatát ajánlja, amely a befogadás során – a dolgozat előszavában írtaknak megfelelően – tárgyával rendkívül bensőséges és közeli viszonyt ápol. Az olvasó és olvasmánya közti személyes viszony alapja az, hogy a befogadó a „befogadott” mű terét saját otthonként kezdi belakni, s így az *átélés* (egyébként professzionális irodalomértők körében többnyire elfogadhatatlan) stratégiája különböző szövegterek közti folytonosság-képző, átjárást, átjutást lehetővé tevő fogalomként kezd működni. Az *át-élés* immár nem diszkreditálható körülménye az olvasásnak, hanem éltető közegváltás, amely az idegen nyelvet otthonossá tevő érzékeny afirmációt jelent. S bár Tandori rendre rámutat olyan helyekre, amelyeket élhetőnek tart, mégis leszögezi: „[a]z élhetőség-elem azonban, mint láttuk, nem idézetek halmazaként érzékelhető e költészetben”<sup>19</sup>, s máshol: „a sorolás jellege, a váltások, az azonosságok, a monotonia csekély modulációi azok, amik az élhető-hatást kiváltják”<sup>20</sup>. Tandori olvasata szerint a versbeszéd folyamatjellege (zenei szekvencialitása, *szólásának* permanens állapota), a költészet érzékelésének egészlegessége, voltaképpen a teljesen el- és befogadó viszonyulás a legfőbb mód, amely ehhez a megszólító, *átélés*re felhívó lírához kapcsol.

Hogyan lehetséges ennek a hagyományos – vagy inkább köznapi – szövegközi viszonyokat meghaladó követelésnek eleget tenni? Hogyan lenne elképzelhető egy érdemtelenül mellőzött poétikai alakzat (a Szép Ernő

tulajdonnév *köré* rendelhető szövegegyüttes) feledettségét, olvasatlanságában múltidejűségre kárkoztatottságát vissza-fordítani az olvasás megtartó jelenidejébe, a befogadás mindenkori „itt és most”-jának megértő figyelmébe? A feladatként elfogadott követelés – talán szükségszerűen leküzdhetetlen – nehézsége abban áll (ahogyan azt fentebb már láthattuk), hogy a szüntelenül szóló, permanensen "adományozódó" szöveg befogadásának az odafordítódás és odafordulás viszonyában létrejövő titokzatos ökonómia és paradox retorikai struktúra ad mértéket. A múlt időbe záruló életmű aktualizálása az olvasás átlényegülő-aktualizáló (átélő) módozatának elfogadásában jöhet létre; az olvasó tekintetnek való felkínálás hívatott megvalósítani a *Néked szól* kapcsolatkereső, distinkt viszonyban lévő idő- (és lét)tartományokon átívelő fiktív allegorézisét. A befejeződő-lezáruló múltból a szószerinti, teljes átültetés *újra-megjelenítő* gesztusa mutat kiutat, és hordozza egyúttal magában a túlélés reményét.

Tandori Szép Ernőről szóló írásai tendenciózan érvényesítik az elgondolást – s ez az előző idézetből is kitűnik –, mely szerint lírájának leghitelesebb és élhetőségének leghatékonyabb bemutatása nem egy független kritikai nyelv médiumán keresztül lehetséges, hanem az olvasás és megértés gyakorlásának performanciájában tud megvalósulni. Mint az ismeretes, Tandori nemcsak esszéket, kommentárokat jelentetett meg az életműről, hanem lírájának és prózájának válogatásait is publikálta (a dolgozat során használt *Járok, kelek, megállok* című kötet volt az első 1984-ben, de 2008-ban is megjelent egy kommentárokkal kiegészített, saját megjegyzésekbe ágyazott válogatás). A Szép Ernő-program, amely deklarálta a szerző népszerűségét és a kánonban betöltött helyét igyekszik előmozdítani, a fent kifejtett paradox működési mechanizmusnak látszik megfelelni. Az élet-mű imént említett olvasói tekintetnek való felkínálását a szó legszorosabb értelmében kell vennünk: a minden bizonnyal áldozatos másolói munkával megalkotott szöveggyűjtemények (és egyéb dokumentumok) a versek és prózai darabok fennmaradásának, olvashatóvá (hozzáférhetővé) tételének, újra-megjelenítésének és – megjelentetésének, azaz (re-)prezentációjának fáradhatatlan intencióját mutatják fel egy saját vigyázó-gondoskodó (akár szöveggondozó) textuális térbe való átültetés (plántálás) vagy beültetés (implantáció) során.

## 2.

Érdemesnek tűnik a gondolatmenetnek ezen a pontján Walter Benjamin fordításelméletéhez fordulni, akkor is, ha nem akarjuk a fent vázolt intertextuális viszonyrendszer izgalmas sokrétűségét és komplexitását a fordítás fogalmával való azonosításban kioltani. A választást (többek közt) a benjamin szöveg fogalomhasználata indokolhatja. A *műfordító feladata* című esszében (melyet mellesleg először Tandori Dezső fordított magyarra) Benjamin – kiindulásképpen – felvázolja a fordítás közvetítő elméletét, vagyis a műfordítás olyan elgondolását, amely a befogadó fél figyelembevételén alapul, s a műalkotás címzettjének kitüntetett jelentőségéből indul ki. A fordítás feladata ebben az értelemben nem más, mint a nyelvek közti különbség kiegyenlítése, s az idegen nyelvű olvasó kizártságának, nem-értésének kiküszöbölése. „A fordítás olyan olvasóknak szól, akik az eredetit nem értik? Ez mintha kellőképpen magyarázná fordítás és eredeti mű rangkülönbségét a művészet birodalmában. Továbbá: mintha ez lenne egyetlen lehetséges oka, hogy „ugyanazt” még egyszer elmondjuk.”<sup>21</sup> Benjamin kritika alá vonja a „közlendőt” szem előtt tartó eljárást; a mondanivaló közvetítése a másik nyelvet beszélő olvasó számára lényegileg látszik elvéteni a fordítás lényegét, amennyiben éppen arra koncentrál, ami a műben periférikus, esetleges: „[d]e ami egy írásműben a közlendőn kívül ott van még – és a rossz fordító is elismeri, hogy az a lényeges –, nem az a megfoghatatlan, a titokzatos, a „költői”?”<sup>22</sup> Habár az idézett szövegrész utáni mondat megengedni látszik a „megfoghatatlan, titokzatos, költői” lényeg visszaadását, mégis, megalapozódik itt az esszében később visszatérő kétely, miszerint egy szöveg fordítója az üres mondani-valóként értett tartalom hiábavaló megismétlésre kénytelen szorítkozni, s így el kell vetnie a művek inherens lefordíthatóságának jellegéből fakadó folytonos követelésnek való megfelelést. Benjamin nehezen felfejthető motívumhálójában a mindig felületes ismétlő pozícióra kényszerítő kívüliség meghaladásának vágya tartja mozgásban a fordítást. A születőben lévő új változatok mindig a lezárulás, megszilárdulás felé tartanak: „[a] fordítás tehát, bármennyire nem támaszthat is igényt alkotásainak tartós életére – s ekképp eltérő sajátosságot mutat a művészettől –, nem tagadhatja, hogy mindenfajta nyelvformálás végső, végérvényes és döntő stádiuma felé igyekszik.”<sup>23</sup> A fordítás tehát a nyelvek történetének végső stádiuma, a tökéletes nyelv<sup>24</sup> felé tart, amely – a fentiek fényében – nyilvánvalóan valamiféle kapcsolatban van a közvetítendőn túli lényegként felfogott, de „megfoghatatlan” fordítandóval.



A fordítás közlésként felfogott elméletének bemutatása egy olyan gyakorlatot tár föl, amely arra hivatott, hogy a lényegét nem elvétő átültető gyakorlat ellenpontjaként előkészítse a benjamini nyelvelméletbe illeszkedő, egyedül elfogadható fordításkereső fogalmi megalapozását. A tiszta nyelv felmutatását irányzó átültetés módja a viszonyfogalmakkal szembeni abszolút érvényű meghatározottságban kezd körvonalazódni. A szembenállás a fordíthatóság kritériumának kétértelműségében képződik meg: „[a] művek fordíthatóságára vonatkozó kérdés kétértelmű. Jelentheti: olvasóik összessége tartalmazza-e a mindenkori fordítót, vagy, alapvetőbben: a mű, lényegéből eredően, türe-e és – e forma jelentése szerint – kíván-e fordítást. Alapjában az első kérdés csak problematikus, a második kérdés apodiktikus választ kaphat”<sup>25</sup>. A mindenkori fordítók személyes és esetleges alkalmasságának problematikája elhanyagolható a második jelentés bizonyosságához képest. Egy mű fordíthatóságának végső megokolhatósága azt implicálja, hogy elképzelhető olyan esemény, melynek aktualizálódása akkor is megmarad lehetőségként, ha az idők végezetéig sem következik be: a mű aktuális (vagy mindörökké aktuális) lefordíthatatlansága nem vonja kétségbe fordíthatóságát a kifejezés második értelmében. A szöveg a váratlan és elsőre problematikusnak tűnő megkülönböztetés magyarázataként – a fordíthatóság helyesen értett fogalmát megvilágítandó – éppen a felejtés példájához nyúl: „bizonyos viszonylatfogalmak akkor nyerik el jó, sőt, talán legjobb értelmüket, ha eleve nem kizárólag az emberre kell vonatkoznok. Így beszélhetünk *felejtetetlen élet*ről vagy pillanatról, még akkor is, ha már mindenki megfeledezett róluk.” A felejtés (a feledhetetlenség) az esszé – főleg saját gondolatmenetünk szempontjából – kulcsfontosságú motívumával kapcsolódik össze: a fordíthatóság helyes értelmét megvilágító hasonlatban a fogalom hasonlítója a felejtetetlen élet. A szöveg így folytatódik: „Ha ugyanis lényegük azt kívánná, hogy ne felejtsek el őket, predikátumuk mégsem volna hamis, csak olyan követelményt jelentene, amelynek emberek nem felelnek meg [*der Menschen nicht entsprechen*], tartalmazná továbbá az utalást egy olyan birodalomra, ahol megfelelés várja: Isten emlékezetére”<sup>26</sup>. Az idézett szövegrészekből világosan kitetszik, hogy a fordítandó szövegek fordíthatósága egy megszemélyesítő grammatika használata nyomán képződik meg: Benjamin antropomorfizálja tárgyát, amikor azt mondja, hogy a szöveg fordítást „tűr”, „kíván”, s a felejtetetlen pillanat vagy élet is lényegéből fakadóan él annak kívánalmával, hogy megtartassék valamiféle emlékezetben. A felejtetetlen élet, amely a fordítás igényét támasztó szöveg megfelelője a hasonlatban, nemcsak igényét jelenti be a fordításra, hanem megfelelést is követel: a feladat (a műfordítóé)

abban áll, hogy a művek fordításának belülről artikulálódó imperativusza felelősséggel terheli. Ekképpen – némileg összesmosva hasonlítottat és hasonlított – mondhatjuk, hogy feladata abban a felelősségre vonságban alapozódik meg, amely a fordítandó elfeledettségének szükségszerű visszafordítását sürgeti. Ez a felelősség ugyanakkor – a szóalakból eredően – nemcsak felelősségre vonságot jelent, hanem jelenthet „felelésre vonságot”, vagyis egy válasz elvárását. A jogi felelősségvállalás intézményes mechanizmusainak – a tanúság és tanúskodás hivatalos rendjének – értelmében a felelősségre vonhatóság mindig mint előállíthatóság, -idézhetőség (citálhatóság) jelenik meg<sup>27</sup>, továbbá ez az idézhetőség (legalábbis nyelvillel) mindig magában foglalja egy kényszerítő kérdőre-vonság, egy elháríthatatlan beszédshelyzetbe kerülés lehetőségét. Csakhogy míg az előállított, tanúskodásra (azaz állásfoglalásra) kényszerülő egyén nem eshet a figyelmetlenség megbocsáthatatlan hibájába az igazságszolgáltatás interpelláló megszólításával szemben, addig a benjamin elmélet megengedni (sőt, ahogy később látni fogjuk, talán előírni) látszik a fordító kudarcát.

A szöveg az említett antropomorfizációs gesztus után következesnek bizonyul az emberi jelleget sejtető predikátumok használatát illetően, mert eredeti mű és fordítás bonyolult és paradox kapcsolatának elemzésében a mű – természetesen egy sajátos értelemben – valóban életre kel. „Nem szorul magyarázatra, hogy az eredeti mű számára a legjobb fordítás sem jelenthet soha semmit.” Ugyanakkor a szöveg azt is mondja, hogy a mű szoros összefüggést mutat fordításával: „Természetes összefüggésnek nevezhető, pontosabban az élet egyik összefüggésének. Ahogy az élet megnyilvánulásai a legtermészetesebb módon összefüggnek az élővel, de semmit sem jelentenek a számára, ekképp jön létre az eredetiből a fordítás. Méghozzá nem is annyira az életéből, inkább a „túléléséből”.<sup>28</sup> A fordítás nem jelent semmit az eredetinek: fordítás és eredeti közt törés húzódik, folytonosságuk helyrehozhatatlan; a szükségszerű, de az élő számára közömbös életjelenség nehezen megragadható mintájára elgondolt viszony ugyanakkor azt implikálja, hogy mégis, mindenféle diszkrepancia ellenére fennáll valamiféle ellentmondásos kapcsolat, amely – mintegy ellentétébe fordítva a viszonyukról tett radikális állítást – mégis azt sugallja – s ez már részint a fenti meghatározásból is kitűnik –, hogy a fordítás elengedhetetlen, lényegi velejárója a művek életének, azaz az „elhalálozásuk”<sup>29</sup> lehetőségének fenyegető tényébe oltott életüknek, amelyet a szöveg túlélésnek nevez. Az élet fogalma ugyanakkor elválaszthatatlan a történelem fogalmától: Benjamin definíciójában az életet csakis a történelem felől foghatjuk fel, s ily

módon kijelenthető, hogy élete csakis annak van, aminek története van. Az élet fogalmának újraértelmezése során tehát egy olyan meghatározást kapunk, amely elutasítja a „szerves testiség” vagy a lélek meghatározó szerepét. Mű és fordítása közti szakadás fölött éppen a történetiség elve ível át, s habár a fordítás leképező-analogikus, tükröző jellege nem lehet e kapcsolat alapja – sőt, éppen az átvitel (átültetés) metaforikus jellegét tiltó előírás értelmében beszélhetünk törésről –, mégis, a mű dicsőségének záloga maga a túlélést biztosító fordítás: „A nagy műalkotások története tud róla, hogyan származnak forrásaikból, hogyan formálódnak a művész korában, hogyan élnek tovább, elvben: örökké, a későbbi nemzedékek közegén. [...] A közvetítésnél többet jelentő fordítások akkor jönnek létre, ha egy mű az utóélete során eléri dicső hírnevének korát. [...] Bennük éri meg az eredeti mű élete mindig megújuló, legújabb és legátfogóbb kibontakozását.”<sup>30</sup> A mű élete nem más, mint a szöveg alakulása, módosulása, hagyományozódása. Ez az alakulástörténet – életének története – ugyanakkor mindig halálának s a permanens halál túlélésének ellentmondásos állapotváltozása. A fordítás – amely művének „nem jelent semmit” – az éltető közegbe való áthelyezés során az eredeti jelentéslehetőségeinek s belső értékeinek felszínre hozásában segít. Aktualizálja és kanonizálja a művet, a jelenlévők figyelmének körébe vonja, átvezeti, beoltja saját jelenébe, s kibontakozását azzal idézi elő, hogy a saját helyéről és idejéből feltáruuló perspektívában mutatja meg. „Ez a feladat: megtalálni a fordítás nyelvére irányuló olyan intenciót, amelyből az eredeti mű ver visszhangot azután az új nyelvi közegben.”<sup>31</sup> Az eredeti visszhangja az új nyelvi közegben: ismétlés, olyan ismétlés, amelyről a korábbiakban megtudtuk, hogy nem tükröző, nem analogikus vagy leképező.

Hogyan képzeljük akkor el ezt az akusztikus viszonyok közé helyezett ismétlődést, melyben a (hang)tükröző felületről *visszaforduló* hang nem szimmetrikus leképezése az eredeti produkciónak? Vagy hogyan lehetséges az, ha leképező azonosságot mutatnak is, hogy a re-flexiónak kitett hang néma sugallatában olyasmit halljunk meg, ami lényegileg haladja meg ezt az analogikus ismétlődést? A hangot visszafordító felület, az új nyelvi közeg falának metaforája eszünkbe juttathatja a kritikai reflexió munkáját; ha azt mondhattuk, hogy a fordítás a kurrens figyelem jelenébe ülteti az eredeti művet, hogy kibontakozását a jelen számára élhető aspektusok szemlélhetővé tételével segítse, akkor mondhatjuk, hogy a kritikai tevékenység nem áll túl messze a fordítói gyakorlat túlélést előírányzó benjamini programjától. Benjamin esszéje egy helyen említi a romantikusok kritikai tevékenységét, miután a fordítás

ironikus véglegességéről beszél: „[a] romantikusok elsőként pillanthattak be a művek életébe, melynek legmagasabb rendű tanúsítványa a fordítás. Persze, ezt mint ilyet alig ismerték föl, figyelmüket inkább a kritika felé fordították, mely szintén a művek továbbélésének – igaz: szerényebb – mozzanata.”<sup>32</sup> A kritikával szembeni megengedő hang relativizálja a fordítás egyeduralmát, habár már a művek élettörténetére vonatkozó idézetből is megtudhattuk, hogy túlélésüknek nem csak lefordíthatóságuk jelenti egyedüli módját.

Éppen a *kritikai visszhang* tökéletesen ismétlő visszamondást sejtető metaforája tárhatja föl a túlélés szükségességének fordításhoz mért relativitását: hogy a különböző nyelvekben azonosat jelentő szavak vagy más nyelvi alakzatok egymás ellen fordulása talán nem kizárólag a hagyományosan egymáshoz képest idegennek mondott nyelvek ügye. Benjamin a tiszta nyelv felmutatásának fordítói vágyát ugyanis két olyan terminus megkülönböztetésével írja le, amelyek sokban emlékeztetnek a fecsegés során kibontott heideggeri naiv szemiotikai modellre. „Míg ugyanis az idegen nyelvek minden eleme – szavak, mondatok, minden összefüggés – kizárja egymást, maguk a nyelvek, törekvésükben, egymás kiegészítői. Hogy ezt a törvényt, a nyelvfilozófia egyik alapvető törvényét pontosan megragadhassuk, meg kell különböztetnünk az elgondolt dolog és az elgondolás módjának intencióját. A „Brot” és a „pain” szóban ugyanazt gondoljuk, ám az elgondolás módja máris különbözik. [...] Az elgondolás módja tehát e két szóban egymás ellen fordul, a kettő kiegészíti egymást abban a két nyelvben, amelyből származnak.”<sup>33</sup> Nem fordulhat-e egymással szembe az „elgondolás módja” (vagy az „így értés módja”) egy identikusként meghatározott nyelv önazonos elemeiben is? Egy nyelvi alakzat tökéletes megismétlése ugyanazon a nyelven nem rejtheti-e magában a kimondás időbeli szituáltságának különbözősége révén azt az összeegyeztethetetlen differenciát, amelyet a benjaminizáció szerint a tökéletes nyelv hipotézise tud csak darabjaira tört cserépként újra összeállítani? „A fordítás azt mutatja, hogy az elidegenedettség épp eredeti nyelvünkben a legerősebb, eredeti nyelvünk csonkasága ugyanis különleges idegenséget és különleges szenvedést ró ránk”, mondja Paul de Man *A műfordító feladatát* értelmezve. A visszhang akusztikus azonossága Narcissus szavainak (melyek véletlenül éppen az ifjú halálos szenvedéséről tanúskodnak) tehetetlen ismétlésével nyit új dimenziót a közölhetetlen, s ugyanakkor a maga módján mégis kimondható együttérzés (átélés) számára:

*Amde amint az ránéz: bár még friss a haragja,*

*megsajnálja, s ahogy „Jaj, jaj!” – nyögdéccsel az árva,  
 ő ugyanakkor: „Jaj, jaj!” – visszhangozza utána.  
 És mikor az mellét csapkodja zuhogva kezével,  
 ő ugyanezt a komor zuhogást ismétli azonnal.  
 Most a fiú újból letekint s búcsút rebeg ajka:  
 „Haj, dörén szeretett gyermek!” – s ismétli a táj; majd:  
 „Légy boldog!” – szól, s „Légy boldog!” – zeng vissza Echo rá.<sup>34</sup>*

A dolgozat első felében Tandori Szép Ernő-olvasatainak sarkalatos pontja volt a (Heidegger által kritizált) fecsegésben rejlő ismétlő-erő és sajátos megnyilatkozási potenciál, amely éppen a befogadó köznapis valóságérzékelésének zártságát provokálta látszólagos küszöb-alattiságával. Tandori újraközlő (az *Ördöglakat* című kötetben kézírásos), ismétlő gesztusai a Szép Ernő név alatt (körül) összegyűlő textuális alakzat által támasztott követelésre figyelmező gondoskodás tanújelei is. Ugyanakkor az esszék, az ajánlott versek és versparafrázisok odafordulásának módozataitól eltérően annak belátását is felmutatják, hogy a „megfoghatatlan”, „titokzatos”, „költői” (stb.) mag, mely a fordítástól vagy kritikai szövegtől mindig érintetlen marad, csak a textus tökéletesen azonos ismétléseként válhat különbözőést termelő *reflexióvá*, saját értelmének adományozódását elbeszélő néma hanggá.

<sup>1</sup> Tandori Dezső: *Utószó a válogatáshoz* In.: Szép Ernő: *Járok, kelek, megállok*. Kozmosz Könyvek, 1984. (A továbbiakban JKM.) 301.

<sup>2</sup> I. m. 299.

<sup>3</sup> I. m. 290.

<sup>4</sup> Tandori Dezső: *Egy költő felfedezésre vár*. It., 1979/3. 561.

<sup>5</sup> U. o.

<sup>6</sup> Martin Heidegger: *Lét és idő*. Osiris, 2001. 199.

<sup>7</sup> I. m. 200.

<sup>8</sup> I. m. 201.

<sup>9</sup> JKM. 293.

<sup>10</sup> I. m. 296.

<sup>11</sup> Tandori Dezső: Szép Ernő nagy költészete. In. U. ő.: Az erősebb lét közelében. Gondolat, 1981. 133. (Saját kiemelés.)

<sup>12</sup> „A beszéd, mely a jelenvalólét lényegszerű létszerkezetéhez tartozik, s amelynek feltárultságát maga is alakítja, fecsegéssé válhat, és mint ilyen, a világban-benne-létet nem nyitva tartja egy tagolt megértésben, hanem inkább *elzárja*, és a világonbelüli létezőt elfedi. Ehhez nincs szükség szándékolt csalásra.” Martin Heidegger: I. m. 200. (Saját kiemelés.)

<sup>13</sup> JKM. 26.

<sup>14</sup> JKM. 141.

<sup>15</sup> Tandori Dezső: Szép Ernő (Az élhető líra V.). In. It., 1991/1. 84.

<sup>16</sup> JKM. 124.

<sup>17</sup> Tandori Dezső: I. m. 84.

<sup>18</sup> „Holdfényes nyírfát láttam, néztem havak ragyogását, / A cinke tollát láttam, bújó fütyét füleltem / Hallgattam messze mennydörgését tavasszal, ősszel / Fehér ökröt meg sárgát láttam mezőn merengni / A víz szövését néztem, nap csillagjait abban, / Szagolgattam virágot, virágot tapogattam.”

<sup>19</sup> Tandori Dezső: Szép Ernő (Az élhető líra V.) 94.

<sup>20</sup> I. m. 85.

<sup>21</sup> Walter Benjamin: *A műfordító feladata*. In. Walter Benjamin: Angelus Novus. Magyar Helikon, 1980. 71.

<sup>22</sup> I. m., u. o.

<sup>23</sup> I. m. 78.

<sup>24</sup> A tökéletes nyelv koncepciója *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* című írásban olvasható, de jelen dolgozatnak nem képezheti tárgyát a Benjamin nyelvelméletének elmélyültebb elemzése.

<sup>25</sup> I. m. 72.

<sup>26</sup> I. m. , u. o. (Saját kiemelésem.) és Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*.

[http://www.sciacchitano.it/Pensatori epistemici/Benjamin/Die Aufgabe des Übersetzers.pdf](http://www.sciacchitano.it/Pensatori_epistemici/Benjamin/Die_Aufgabe_des_Übersetzers.pdf)

<sup>27</sup> Bővebben ld.: Paul Ricoeur: A tanúság hermeneutikája.

<sup>28</sup> Walter Benjamin: A műfordító feladata. 73.

<sup>29</sup> A szöveg értelmezéséről szóló híres előadásában Paul de Man éppen a túlélés utóélet-szerű, halál utáni jellegét hangsúlyozza, s erre alapozza olvasatát. „A fordítás nem az eredeti mű életéhez tartozik, hisz az eredeti már halott, hanem az utóélethez, s így feltételezi és egyszersmind meg is erősíti az eredeti halálát.” Paul de Man: *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*. In. *Átváltozások*, 1994/2. 74.

<sup>30</sup> Walter Benjamin: *A műfordító feladata*. 74.

<sup>31</sup> I. m. 79.

<sup>32</sup> I. m., u. o.

<sup>33</sup> I. m., 76. A szöveg későbbi fordítása jelentős terminológiai eltérést mutat. A „Szirének hallgatása” című kötetben az idézett rész Szabó Csaba fordításában a következőképpen hangzik: „Míg ugyanis az idegen nyelvek minden egyes eleme, szavak, mondatok, összefüggések, kizárják egymást, ugyanezek a nyelvek intencióikban kiegészítik egymást. Hogy ezt a törvényt, a nyelvfilozófia egyik alapvető törvényét pontosan megragadhassuk, meg kell különböztetnünk az intencióban az *így-értettől* az *így értés módját*. A „Brot” és „pain” szavakban az *így-értett* ugyanaz ugyan, az *így-értés módja* azonban nem. [...] Míg tehát e két szóban az *így-értés módja* egymás ellen feszül, e mód kiegészül a két nyelvben,

melyből e szavak származnak.” In. Walter Benjamin: „*A szirének hallgatása*”. Osiris Kiadó, Budapest, 2001. 76. (Saját kiemelésem.)

<sup>34</sup> Publius Ovidius Naso: *Narcissus*. In. Tibullus, Propertius, Ovidius *versei*. Sziget Könyvkiadó, Budapest, 2000. 132. Ford. Csorba Győző.



ÉLES ÁRPÁD

## A SZEMLÉLŐK EGYETÉRTÉSE

Franz Kafka *Betrachtung* című kötetének fordításairól

Ahogy Peter V. Zima megfogalmazta *Komparatistik* című módszertani munkájában, a fordítás témakörének egésze nem tartozik komparatistika tárgykörébe, csak az irodalmi fordítás, mivel esetében nem pusztán nyelvi átvitelről, hanem esztétikai többletek mozgásának vizsgálatáról van szó, esztétikai normák működéséről, melyek társadalmi, csoportbeli relációkban jönnek létre.<sup>1</sup> Az irodalmi fordítás ezáltal sosem független az interpretációtól és a recepciótól. Dolgozatom tárgyaképp ezért olyan szövegeket választottam, melyek nyelvi tömörségük által némileg ellenállnak azon időbeli eltolódásnak, mely eredeti és célnyelv között felfedezhető. Franz Kafka korai írásai ezek, és Tandori Dezső fordításai, melyek között már a megjelenés által is ott tátong hatvan év; Kafka a tízes évek Prágájának német nyelvén írt, Tandori fordításai pedig a hetvenes évek elején jelentek meg magyarul. Számomra – német nyelvtörténeti ismeretek híján – az maradt, hogy a *Betrachtung* című kötet nyelvét egy lehetséges német nyelvként fogjam fel, melyet összehasonlítok az 1973-as magyar kiadás<sup>2</sup> nyelvével. Ez abból a szempontból is indokolt lehet, hogy a rövid parabolák kapcsán nem fordítástörténeti, hanem fordításelméleti esszét írok, melyben talán az értelmezői hajlam erősebb a kelleténél. A fordítás problémái közül leginkább azok érdekelnek, melyek a szövegek megértésének közelében leledzenek, ott fejtik ki hatásukat. A dolgozat nem fordítás-bírálat: természetesen nem arra szeretnék utalni, hogy a fordító, Tandori Dezső elrontott volna valamit; éppen ellenkezőleg: pontos fordításai és értelmező esszéje, melyben ezeket a darabokat elemzi, keltették fel érdeklődésem az eredeti Kafka-szövegek iránt, ezt az esszét is nehezebb lenne megírni, ha olyan fordítás(oka)t használnék, melyek jelentéseikkel félrevisznek Kafka paraboláitól.

A fordítás lehetetlenségének gondolata megjelenik Walter Benjamin esszéjében, melyben a nyelv nem is emberi eredetű. Mint ahogy *A szirének hallgatása* bevezető írásából is kiderül, Benjamin szemantikája helyenként összeér a teológiai értelemben vett nyelveredettel, és ezért én nem érzek elég bátorságot arra, hogy teoretikus passzusait tárgyaljam. A fordítás

lehetetlenségének gondolatával megérintette Paul de Man, aki azonban retorikai munkáiban (pl.: Az olvasás allegóriái) a nyelvi reprezentáció modelljét használja, s aki némileg hozzáférhetővé tette számomra a Benjamin által mondottakat. De Man így értekezik a fordítás anomáliájáról. „A fordítás, mint eljárás, ha egyáltalán annak nevezhető, változást és mozgást idéz elő, élet benyomását kelti, csak hogy egy életen túli életét, mert a fordítás az eredeti halott voltát is felfedi egyszersmind”,<sup>3</sup> írja Paul de Man, Walter Benjamin *A szirének hallgatása* címet viselő fordításelméleti passzusait olvasva. A fordításban, folytatja, ezek szerint mindig jelen van a *kín*, a szenvedés, ám ez a *kín* nem a rossz fordítások folyományaképpen van jelen, nem egyes fordítók állapotát jelöli, hanem általában a fordítás mellékhatása; a fordítások kínjai „nem az emberre vonatkoznak”. Tovább idézve de Mant: „A szóban forgó szenvedés, a kudarc hangsúlyozottan nem emberi kudarc, nem a szubjektív tapasztalatra vonatkozik.”<sup>4</sup> A probléma magja magában a nyelvben van; a kiinduló nyelv válik a fordítás által életen túlívá, az eredeti létének ténye miatt a célnyelvi tevékenység szenvedővé. A *kín* emellett ott lappang a mindenkori értelmezésben is, ha Kafka szövegeit olvassuk. Ez a hézag, ez a lehetetlenség adott, és erről ír Tandori Dezső egyik esszéjének bevezető bekezdéseiben.

### Épp-hogy-senki

„Az első ciklus címét (*Szemlélődés*) a német eredeti *Betrachtung* határozottabb, nem tudom mennyivel pontosabb, leszorítottabb értelmezésével inkább vagy *Szemügyre vétel*-nek vagy *Szemlélet*-nek fordítanám most”<sup>5</sup> – írja Tandori Dezső esszéjében, melyben az 1912-ben megjelent, Franz Kafka *Betrachtung* című kötet kisebb darabjainak szentel figyelmet. A *szemlélődés*, mint ahogy az esszé folytatásából is kiderül, valamilyen bizonytalan, esetleges pozíció kölcsönöz a narrátornak, azt sugallja, elbeszélője valamilyen passzív, impresszionista szerepkörbe tűnik föl, figyelme e tekintetben nem kitartó, nem folyamatos, tárgyai költőien tűnékenyek.

A *szemlélet* ezzel szemben valamilyen általánosabb, kontinuitással bíró intenciót tükröz; Tandori az értekezés további részeiben használja „életszemlélet”-ként is. Egy *szemlélet* megelőlegez bizonyos magatartásformákat, például a szereplők viszonyát bizonyos tárgyakhoz, jelenségekhez, vagy pedig – és ez az irodalmi fordítás témájában talán elsődlegesebb – a narrátor viszonyát tárgyaihoz, mely nyelvhasználatában jut kifejezésre. A Kafka-kötet harmadik lehetséges magyar címe: *szemügyre vétel*. Ez utóbbi konkrét cselekvésre utal; egy

bizonyos tárgy pontos megismerésének folyamatára. A *szemügyre vétel* esetében a Kafka szövegeit létrehozó narrátorok nem általános, bármikor előbukkanó beszélők, hanem nyelvükkel az írás/olvasás jelenidejére utalnak. Nyelvük ezáltal a konkretizáló, megnevező retorika mentén jön létre, eltávolítva minden olyan megszólalási módot, mely az általánosságba vezetné tárgyával az olvasót. A három kifejezés lényegi jelentéskülönbségre világítanak rá, csupán eredetük azonos, ezzel szemben a német *die Betrachtung* szó mind a három jelentéssel bír. A jelentésbeli eldöntetlenség nem véletlen – Kafka korai írásaiból álló kötet címe az affektív szinonimák által válik poétikussá. Magyarban azonban szemlélődés, szemlélet, szemügyre vétel külön alakok; máris megvan a hézag az esetleges fordításban. Tandori interpretációja szerint a korai Kafka-rövidpróza sajátos poétikával bír; ám nem a retorizáltság értelmében figuratívak ezek a szövegek, hanem egy olyan szószerintiség által, mely éppen a trópusok kirekesztésével válik retorikussá. „Költőinek nem „költői prózaként” neveztük Kafkának ezt a világát, hanem a tömörsége miatt”.<sup>6</sup> A szövegek nyelvének tömörsége onnan eredeztethető, hogy a mondatok a cselekvés/történés alapvető szituációra utalnak. A szövegek igei szinten mellérendelők, ám nem a mellérendelés szintaktikai értelmében, hanem a cselekvést/történést kifejező szerepükben; a *laufen*, *beginnen*, *spazieren* stb. igék egyazon lehetséges cselekvési háló darabjai, jelentőségük egyenrangúnak tekinthető. Mindegy ugyanis, hogy a *Séta, hirtelen* (*Der plötzliche Spaziergang*) narrátora otthon marad-e, vagy kilép lépcsőházának sötétjén keresztül az utcára. Ám az idő előre haladtával a narrátor feladata nem a választás, a cselekvést/történést kifejező igék nem alternatívái a narratíváknak; a szöveg, melynek eseményességét, elbeszélhetőségét megteremtő nyelvi szint elemei, azaz az igék a variabilitásnál esetlegesebb szerepbe kerülnek. A *Séta, hirtelen*, cselekményét tekintve *Az utcai ablak* című darabbal lesz rokonítható, ahol a narrátor el sem hagyja szobáját. Tandori lát tematikus-nyelvi kapcsolatot az egykor általa fordított kisebb darabok között, állítja, olvashatóak egy történetként. A szövegek a nyelv viszonyait tartalmazzák, néhol teljes mértékben hiányzik belőlük az irodalmi kontextusra történő utalás. „Szó sincs róla tehát, hogy ebben az „egyetlen történetben” egyetlen motívum – a szorongás stb. – uralkodna, és a fekete szín sem másként: egészen reálisan fordulgat elő, amiképpen arra a roppant valóságghű részletekre is van figyelme az írónak, hogy távolodván hazulról, „combunk hátsó felét csapkodjuk”,<sup>7</sup> írja Tandori Dezső a *Séta, hirtelen* a karkai szorongás és egyéb hozzá kapcsolható motívumok hiányáról. A darabok e szervetlenségnek, kontextus nélküliségüknek következtében összekapcsolhatók; amolyan *nem-helyzetek*, egy szorosabb olvasás során ellenállnak az irodalmi értelemben vett alárendelő, kategorizáló

szándéknak, megmaradnak maguk egymásra utaltságában. Az *utcai ablak* és a *Séta, hirtelen* narratíváinak kimeneteleként, végkifejleteként a következőket idézném:

[...] Und steht es mit ihm so, daß er gar nichts sucht und nur als müder Mann, die Augen auf und ab zwischen Publikum und Himmel, an seine Fensterbrüstung tritt, und er will nicht und hat ein wenig den Kopf zurückgeneigt, so reißen ihn doch unten die Pferde mit in ihr Gefolge von Wagen und Lärm und damit endlich der menschlichen Eintracht zu.<sup>8</sup>

De ha úgy is áll a dolog, hogy semmit sem kutat, és csak mint fáradt ember szemét a nagyközönség és az ég között fel-le jártatva, lép az ablakpárkányhoz, és nem akar semmit, és egy kicsit hátrahajtja fejét, mégis magukkal ragadják lent a lovak, kocsik között, zajban sodorják, s ily mód végre: az emberi egyetértés felé.<sup>9</sup>

[...] Verstärkt wird alles noch, wenn man zu dieser später Abendzeit einen Freund aufsucht, um nachzusehen, wie es ihm geht.<sup>10</sup>

Felfokozza csak mindezt, ha ezen a késő órán még egy barátot is felkeresünk, hogy megnézzük hogy s mint van.<sup>11</sup>

A két szöveg utolsó mondataiból látszik; az esemény lehetősége esetleges, a narrátor relatív távlatokat nyit. Ez a narratív esetlegesség jellemző továbbá az *Elhatározások (Entschlüsse)*, az *Útban hazafelé (Nachhausweg)* és a *Kirándulás a hegyekbe (Der Ausflug ins Gebirge)* című szövegekre is. Ám a cselekvést/történetet csupán kifejezik az igék Kafka rövid prózájában, ám korántsem tételezik, kontextualizálják. A lehetséges cselekvéseknek, történeteknek magja – és így a fordítási probléma perspektívája – az alany, a cselekvő kérdése, aki ezekben a parabolákban azonos a narrátorral. Kafka ezen a ponton rejt el valamit nyelvében, ami az elbeszélés esetlegességét, sőt létezésének kérdésességét eredményezi. Tandori értelmezőként fontos szerepet tulajdonít a cselekvőnek: „ezek az elbeszélések akárha ugyanazoknak a szereplőknek váltakozó fellépéseivel mindig egy-egy külön kis egésze: „szereplőknek” itt nem személyeket, hanem *érzeteket* neveznék.”<sup>12</sup> Az „elbeszélés” fogalma igék által van determinálva. Az igék azonban passzív

nyelvi rétegét képzik a *Betrachtung* szövegeinek. Itt Kafka prózáját olyan retorika működteti, hogy a cselekvő többértelműsége, homályos meghatározása, netán meghatározatlansága, meghatározhatatlansága megkérdőjelezi magát az elbeszélés által tételezett folyamatot. A rövid darabok poétikája, nyelvi alkotóereje ebben áll: a lehetséges cselekvők halmazának kitágítása és egyben felszámolása. Dolgozatomban vizsgálható szövegek köre szűkül; azok a darabok lesznek az értekezés tárgyai, melyekben exponálható némiképp ez a személyi eldöntetlenség, a poétika, mely az előbb felvázolt „nyelvi hiány” eredménye. Ekképpen kimarad *Az utas (Der Fahrgast)* című szöveg, jóllehet Tandori Dezső gazdagon elemzi, szereplők jelenléte révén itt túldeterminált lenne, emellett a monogramozott szereplőket tartalmazó *Elhatározások (Entschlüsse)* sem szerepel majd a sorok között. A legérdekesebb darabok véleményem szerint azok, melyekben a cselekvő-alanyi aspektus a legerősebb (és egyben érvényét, önállóságát tekintve a leggyengébb): a *Séta, hirtelen* és a *Kirándulás a hegyekbe*.

A *Kirándulás a hegyekbe* című szöveg megszemélyesített Épp-hogy-senkije (Niemand), egyszerre ad lehetőséget arra, hogy beléptessünk lehetséges szereplőket történetbe, s hogy hangsúlyozódjon a narrátor „magánya”, valamint az eseménytelenség. Talán a tagadó névmás miatt explicit formát kap itt a jelenlét hiánya, vagy: a hiány, mint jelenlét. Az összehasonlítás kedvéért következzen két idézet szöveg(ek) lényeges pontjáról.

[...] Ich habe niemandem etwas Böses getan, niemand hat mir etwas Böses getan, niemand aber will mir helfen. Lauter niemand. Aber so ist es doch nicht. Nur daß mir niemand hilft -, sonst wäre lauter niemand hübsch. Ich würde ganz gern – warum denn nicht – einen Ausflug mit einer Gesellschaft von lauter Niemand machen.<sup>13</sup>

[...] Senkinek sem ártottam, senki sem ártott nekem, de segíteni sem akar senki. De ez sem áll azért. Épp hogy senki. Csak hogy senki sem segít – különben az épp-hogy-senki nagyon is jó lenne. Kész örömet – miért ne – kirándulhatnék épp-hogy-senkik társaságában.<sup>14</sup>

Az idézett szövegrészben látszik, miképpen válik a tagadó névmás szereplővé, vagy ahogy Tandori fogalmaz, „érzet”-té. A német szövegben nagy kezdőbetűvé alakul, ami konvencionálisan kicsi, s talán ennyi metajelölés szükséges a tartalmi többlet kifejezésére. Azonban a magyarban problémásabb

lett volna a „Senki” használata, ugyanis társadalmi asszociációkat eredményezett volna; ha ilyesmit olvasnánk, úgy értelmeznénk, hogy a narrátor népszerűtlen személy társaságába akar keveredni – olyan emberrel akar kirándulni, akit nem sokra tartanak az emberek. A magyarban eltolódott volna a jelenlegi közbeszéd jelentésrétegébe valami, ami irodalmisága miatt totális vagy figuratív. (Lehetett volna még: sENKI, ám ilyen dekonstruktív forma aligha képzelhető el egy Kafka-szövegben.) Erre talált Tandori egy „hűtlen”, mégis koherens megoldást: a „Lauter niemand” – „épp hogy senki” – alakot vonja össze, jöllehet a német szövegben továbbá csak egyszer szerepel. Tandori ezzel el is mozdult a Niemand eredetijétől, ám a koherencia kedvéért beidézett egy korábbi fordulatot. Az épp-hogy-senki kötőjeles alany alkalmazása nem tűnik erőltetettnek, és így talán a magyar fordítás némileg költőibb az ismétlés eszköze által, mivel a német niemand – akár kis- akár nagybetűvel írva – szervebben illeszkedik egy német mondatba, mint a Tandori-megoldás egy magyar szövegbe.

A *Kirándulás a hegyekbe* erősebb határozatlanságának másik eszköze a feltételes módú igék sora, a cselekvés helyett egyértelműen a cselekvés lehetséges formáira utalnak. Más a helyzet a *Séta, hirtelen* – kissé paradox, elliptikus – című szöveg esetében. Végig kijelentő módú igék szerepelnek a mondatokban, erre a szövegre talán jobban igaz, amit korábban az igék mellérendelő szerepéről írtam. A „cselekmény”-t tartalmazó első mondat retorikai értelemben repetitívnek tekinthető; azon nyelvi aktus újbóli ismétlését olvashatjuk, mely kilátásba helyezi a cselekményt. Az „otthon maradni”, „házi köntöst ölteni” stb. tartalmi egységek bármennyire is egy mondatba tartoznak, elszigetelődnek egymástól, nem adnak kategorikus rendszert, tartalmi ívet a mondatnak, érvényüket tekintve így egyenrangúak. A *Séta, hirtelen* című parabolában az alany kérdése sokkal problematikusabb. A német „man” általános alany használata kijelölhetetlenné teszi a szereplőt, végképp „érzet”-té. A német szövegben megvan a cselekvés és a cselekvés kilátásba helyezése közötti ingadozás; a harmadik személy hol konkrétan, hol üres helynek cseng a mondatokban. Tandori Dezső fordításában az általános alanyt a többes szám második személy fejezi ki, mely ugyan az általános olvasatot erősíti, a többes szám kitágítja a lehetséges szereplők halmazát; a „végre elszántuk magunkat”, „otthon maradunk”, „kabátot váltunk” típusú formák aposztrofikus beszédhelyzetet teremtenek – a megszólítással az olvasás és a szövegbeli „cselekvés” közösségképzetét konstruálják. Ezzel szemben a német nyelvű eredeti kettős beszédével, mely kétségtelenül bír némi megszólító többlettel, prózaian távolságtartó, ám a magyar fordítás különbözősége a fordítás

lehetetlenségéből, az alternatívák hiányából következik. Ha a magyar általános alany másik fajtáját használja, „Ha az ember végleg úgy dönt, hogy otthon marad, és házi kabátot ölt”, a fordítás ismét elsodródott volna a közbeszéd irányába, és így a repetitív Kafka-parabola hamis, göcsörtös nyelvvel bírna. A német eredeti esetében megvan az a jelentésbeli ingadozás, amit Tandori Dezső interpretatív esszéjében tárgyal a kötet címével kapcsolatban. A cselekvés, amennyiben így olvassuk a *Séta, hirtelen* című szöveget, a konkrét retorikája a *Betrachtung* címnek *Szemügyre vétel* formájában történő értelmezéséhez vezet. Ebben az esetben működik elbeszélésként a szöveg, az igei rész valamilyen folyamatot tételez. A kettős olvasat másik fajtája, hogy általános, lehetséges cselekvéseket olvasunk; ekkor a cselekvés helyett történés megy végbe, a *szemlélet* magatartásformákat megelőlegező jelentése érvényesül. A kettős beszéd által, mely cselekvés és történés között ingadozik, s mely nem kötelezi, nem kötelezheti el magát egyik narratív forma mellett sem, a narrátor sorsa azonosul nyelvének sorsával, minden, ami körülötte zajlik, nem az ő vonatkozása. Tandori szavaival: „A „jóformán semmi sem történt” között terül el az a – Kafka szerint s joggal kísértetiesnek érzett világnyi különbség, melyet átszelve esélyünk van rá, hogy másutt mégis önmagunk legyünk.”<sup>15</sup>

A Kafka-szövegek mondatainak tárgya a mondat – a nyelv megszületése. Ahogyan a Kleist *A gondolatok fokozatos kialakulása beszéd közben* vagy *A marionettszínházról* című esszéjében létrejön a gondolat, úgy válik cselekvővé az elbeszélő, nyelve pedig performatív aktussá. A szereplőnek, nem elbeszélő és nem elbeszélő személynek „betüteste” van, ahogy Stefan Willer, a szöveg német értelmezője írja.<sup>16</sup> A nyelv tárgya az, amit közölni akar, a jelen esetben maga a nyelv. Kafka rövidprózája esetében is hasonló dolog áll fenn, és így a fordítás feladatának lehetséges ideje némiképp egybeesik a szöveg létrejöttével; mozgásban lévő, éppen épülő szöveget fordítani – a fordítással egyidejű értelmezés következtében – annyit tesz, mint szöveget létrehozni. Kafka ugyanis szövegeinek puritán tömörsége által nem is szövegeket, hanem valamilyen szövegben kódolt modellt hagyott az utókorra, melynek minden fordítás – hogy a benjamin-i fogalommal éljek – az emlékezete. Példázatossága így erősíti Theo Elm egyik tételmondatának értelmét, mely a parabola megértésének történeti konklúziójául szolgál, és amit én most a gondolatmenetből kissé kiragadva, történeti jegyek figyelembe vétele nélkül használok fel: „a modern parabola változatai a maguk sajátos módján az olvasót nem vagy nem csak pozitíve megfogható értelemhez vezetik el, hanem önmagához mint értelmezőhöz vezetik vissza.”<sup>17</sup> Írói és olvasói intenció azonosul, vagy kissé tandorisan:

„összemásolódik”. A szövegolvasás során elvárt szerepek többértelműségéről a *Séta, hirtelen* német értelmezője is értekezik a „man” tisztázatlan narratív szerepe kapcsán. „Wo aber bleibt die Differenz zwischen Beobachtern und Beobachtetem, wenn doch das „man” nichts anderes ist als gleichfalls Figur – nämlich pronominaler Ausdruck – des Allgemeinen?”<sup>18</sup> Akár kijelentő mondatként is olvashatnánk az idézett részt; ebben rejlik a rövid szövegek figurativitása; egy nyelvet használ, mely költőien egyszerű formában magában hordozza metanyelvét, és így az a fajta jelentésbeli lebegtetésből, újraolvashatóságból származó meghatározhatatlanság, amely a parabolát az allegória értelmezési kényszerével némileg szembeállítva jellemzi, válik tömör nyelv, önelbeszélő grammatikus formák tárgyává.

„[...] der menschlichen Eintracht zu, azaz „az emberi egyetértés felé”, mely *Az utcai ablak* című parabola vége, és ami Tandori Dezső esszéjének címét adja. Az „egyetértés” semmiképp nem utal a „megértés” (verstehen) fogalmára, mivel ez egyik elbeszélésnek sem célkitűzése. Az *Eintracht* fogalma inkább a *Betrachtung* rokonságában van, talán testvérek is. Kétségtelen, homonim gyökük van, ám jelentésük szótári értelme távoli, csupán a Kafka-olvasás kapcsolhatja össze őket. Egyetérteni annyit tesz, egyet látni és egyet mondani. Aki szöveget olvassa, ugyanazt szemléli, veszi szemügyre, ugyanaz a szemlélete. A parabola interpretációjának tanulságával azonban ironia adódik hozzá; a másodlagos (nem narratív) értelem örökös behelyettesítésének játéka egyaránt az *Eintracht* ellentétes jelentéseinek körébe mutat; aki szöveget olvassa, nem tud ugyanarra gondolni, illetve nem tud nem ugyanarra gondolni. Itt kapcsolódhat be a benjamin-i értelemben vett *Wort* fogalma, melynek értelmezésekor Paul de Man rávilágít, hogy „nem csak az állítás ágensét, a lexikai egységét jelenti, hanem szintaxist és grammatikát is.”<sup>19</sup> Az *Eintracht* és a *Betrachtung* főnevek ennek alapján főnévi minőségükben jelölnek valamit, és egyaránt utalnak azon összefüggések körére, melyek a Kafka-szöveg esetében tiszta (vagy tömör) grammatikával vannak megformálva, poétikai többletük által pedig a parabola behelyettesítésének örök játékára.

Az értekezés utóbbi mondatai sokkal inkább az értelmezés aktusára, semhogy a fordításra vagy annak elméletére vonatkoznak, és közvetlenül aligha kapcsolódnak hozzá. Ám Kafka puritán sorai sok kísértéssel kecsegtethetnek annak a lehetséges személynek, aki „pusztán fordítói” feladatra vállalkozik, és aki a szöveg értelmezése híján saját szerepét, tevékenységének önállóságát szükségszerűen félreérti. (Ez utóbbi Tandori Dezsőre aligha vonatkozhat).



## Nyelv a nyelv mögött

*Az utcai ablak* című szöveg esetében a zárlat tartalmazza a kulcsfogalmat, amely – jóllehet magyarul az efféle szenvedő szerkezet nem (mindig) állja meg a helyét, jelen esetben némileg nyomatékosítja az interpretáció intencionalis jellegét – a rokonság folyamatos felfedeztségében áll. Az *Eintracht* és a *Betrachtung* fogalmak amolyan poétikus tengelyek, melyeknek függvényeként jönnek létre szövegek interpretációi, mely szövegek többnyire a tisztán grammatikai viszonyokon kívül látszólag nem sokat kínálnak az olvasónak. A házi köntös felöltése, a játék, vagy maga a séta a szemlélet/szemlélődés projekciója, bekövetkezése pedig valamilyen egyetértés tárgya. Az egyetértés itt a szövegnek azon rétegébe tartozik, mely a Kafka-műveket realitásként fogadja el – a cselekvési formák közül azokkal értünk egyet, melyek valószínűek. Az egyetértés fogalma egyesíti, homogén struktúrává alakítja az interpretáció variációit, melyek a kötet cím magyar fordításában szemlélődés/szemlélet/szemügyre vétel variációiban oszlik meg, s amelyet a német *Betrachtung* homonim formája rejt. Ebből kifolyólag permanens bizonytalanság determinálja a narrátor státuszát; meghatározatlansága, illetve meghatározhatatlansága, valamint általánossága (utalva itt a *man* elsődleges jelentésére) a cselekvés szükségzerűségét és lehetetlenségét tételezi a rövid parabolákban. A nyelvtani réteg, amely az eredetiben, valamint Tandori Dezső fordításában alapvető cselekvési formák gyakori ígéit, valamint az általános alanyt jelenti, valamint a parabola rétege, melyet az elbeszélői nyelv ezen predikatív viszonyok elliptikus halmozásával sugall, ekvivalens viszonyban vannak. Az értelmezés rétegei folyton egymásba érnek, ám meghagyva egymás érvényét, nem számolva fel a másik jelenlétét. Walter Benjamin Kafka művei kapcsán a *Talmud* két szövegrétegéről beszél.<sup>20</sup> A *haggada* (történetek) és a *halácha* (magyarázat) szüntelen együtt jár, azaz: „haggadák, amelyek folyton meg-megállnak, a legrészletesebb leírásokban időznek el, mindig annak reményében ugyanakkor attól szorongva, hogy a halácha parancsolata és a formulája, a tanítás, útközben utolérheti őket.”<sup>21</sup> (A hosszabb leírások jelenléte Kafka korai prózájára nem igaz, talán inkább Bruno Schulz leírásaira lehetnek vonatkoztathatók, melyekben folyamatos szétszóratásban lévő élettelen entitások azonos akarattal ruházódnak fel, antropomorf ágenssé alakulnak a sötét enyészetben. Schulznál a leírást mindig utoléri a cselekmény, az enyészetet az élet, és fordítva. A hömpölygő, jelzős többségű mondatok előbb-utóbb ágens, cselekvő alanyi predikátummal bővülnek, az idő pedig vagy kezdettől fogva nem

létezik, vagy pedig a schulz-i fikcionalitás törvényei következtében széthullik, felszámolódik a *Könyvek Könyve* és más elbeszélésekben.) Benjamin Kafka értelmezésében a *Talmud* és Kafka világának komparatív távlatait vannak felkinálva, én ismeretek hiányában a fentebb felvázolt haggada-halácha együttállást strukturális szempontként használom. Az idézetből kiemelendő mozzanatok tartom a következőt: „[...]mindig annak reményében ugyanakkor attól szorongva, hogy a halácha parancsolata [...]jutolérheti őket.” Ha valamilyen formában jelen van Kafka korai műveiben a szorongás, akkor az analógia kényszerének tudatában. Az *utcai ablak* és a *Séta, hirtelen* cselekvője az események variációi közül teljesen mindegy, mit választ, szándékai különbözőségük ellenére azonosak, valamilyen elérhetetlen összefüggésnek köszönhetően, melyet a teologikus/anagogikus olvasat *haláchának* nevez, és amire az *Eintracht* poétikája homályosan utal, szükségszerűen összeérnek. Zárlatuk nincs: a barát meglátogatása, valamint Az *utcai ablak* befejező mondata sem tekinthető befejezésnek – amolyan kvázi-végek és egyben a kötet éppen következő szöveg-jelentéseinek megelőzései. Az elbeszélések/parabolák ennek köszönhetően egybeolvadnak, logikájuk valamilyen körkörösség mentén rendeződik. Amennyiben a parabola hagyományáról beszélünk, és ha már korábban felvetődött a mellérendelés problémája is, az interpretáció során körkörösség helyett a linearitás kifejezés relevánsabb; a parabola recepciója egy befejezetlen vonal, melyet meg kell hosszabbítani.

Walter Benjamin *A műfordító feladata* című esszéjében a kiinduló és a célszöveg kapcsolatáról, azaz arról, hogy mit nevezünk fordításnak, a következőket írja: „A műfordítás életének és tovább élésének gondolatát teljes tárgyszerűséggel, metaforikus melléközöngék nélkül kell értenünk.”<sup>22</sup> A fordítás ez alapján egy nyelvi transzformáció, amely lehetővé teszi egy szöveg történeti létezését (s mint az esszé bevezetőjéből tudjuk, az az entitás létezik, melynek története van). A későbbiekben a hűség-szépség vita redukálására találunk példát: „A fordítás hűségét és szabadságát kezdettől egymás ellen törekvő tendenciáknak tekintették; [...] Csak ha valamely nyelvi alakzat értelmét teljesen azonosnak tekinthetjük a közlendőjével, marad ott, hozzá egészen közel s tőle mégis távol, alatta, rejtve, vagy tőle világosabban, túl minden közlésen, valami végső, valami döntő.”<sup>23</sup> Benjamin mondata egy szabad vers darabját is képezhetné, legalábbis mellérendelő logikája, hosszúsága és homályossága révén. A fordításelméleti esszé idézett mondatához hasonló interpretáció kapcsolódhatna, mint amilyen fentebb Kafka *Séta, hirtelen* című parabolájához. A tartalmilag (Benjaminénál egzaktabb kifejezéssel élve) „korrekt” célszöveg pozíciója hűség, vagyis a

tartalom visszaadásának szempontjából többféleképpen értelmezhető: „alatta”, „rejtve”, „tőle távol” stb.. A pozíció végső soron kijelölhetetlen, ami viszont lényeges, hogy a fordítói közlés (hűségének következtében!) az eredeti jelentőségéhez képest „valahol”, valamilyen formában létrejön. A benjamin-i fordításelmélet azonban nem elégszik meg ennyivel. A következő mondat már újabb elméleti távlatot kecsegtet: „Minden nyelvben és alakzataiban ott marad a közölhetőn kívül valami közölhetetlen, valami – az épp adott összefüggés szerint – szimbolizáló vagy szimbolizált. Szimbolizáló csak a nyelvnek véges alakzataiban; szimbolizált azonban a nyelvek alakulásában önmagában.”<sup>24</sup> (A közölhetetlen és közölhető jelentése minden bizonnyal utal Benjamin teológiai nyelvelméletére<sup>25</sup> is, az efféle összefüggések azonban dolgozatomból kimaradnak). A szimbolizáló és szimbolizált fogalmak a szavak és a mondatok szintjén is értelmezhetők; véges számú szóból végtelen számú mondat alkotható. A lehetetlen, a kudarc tehát adott, mint azt a de Man-reflekszió kapcsán már idéztem. Kafka parabolái esetében a kín valamiféle szemantikai transzformáció, analógia. A nyelvi jelek egymásutánja fordítható, ám amit együttállásuk mutat, ami végtelenbe tartó struktúráik mintázatának nevezhetünk, kétségtelenül nem. Ahogy Benjamin *A műfordító feladata* című esszében az olvasó szerepére is kitér; a fordítás szempontjából a befogadó a fordításproblémák kapcsán nem tekinthető lényegesnek, s amennyiben megemlítjük, csupán létezését ismerjük el. Ennek köszönhetően a behelyettesítés, az analógia, (az allegória, a metafora) és más figuratív alakzatok működése nem a fordítói intenció tárgya, hanem az olvasóé. Felvetődik a kérdés: egy figuratív szövegből mindig csak az elsődleges jelentés van lefordítva? A szimbolizált, ami természeténél fogva végtelen számú nyelvi egység egy darabját jelenti, jelentéstöbblete által válik megközelíthetatlenné; vándorol, szomszédsága, viszonya a többi szimbolizálthoz meghatározhatatlan. Kafka szövegeinek értelmében ez az állítás korlátozottan igaz, egyrészt azért, mert a fordítás sosem nélkülözi az értelmezést, másrészt (az előzőből következő) a szövegek (szimbolizált nyelvi egységek) mindig valamilyen tágabb irodalmi kontextus alapján íródnak. Kafka esetében ez a parabola hagyománya – aligha tudta volna megújítani, ha nem ismerte volna. Theo Elm korábban idézett passzusai nyomán Kafka modern parabolái sosem kecsegtetnek véges jelentéssel, azaz (és idekapcsolva a benjamin-i nyelvelméletet) szimbolizáltak. Mikor Benjamin értelmezői pozícióban ír, maga is értekezik Kafka figurativitásáról (a *haggada* és a *halácha* kapcsán). Írásai valamiféle moralitástól terhesek, melyeket nem tudnak világra hozni, ennek következtében gondolati ívük örökké folytatható, sőt: valamiféle kiegészítésre vár. Az első Kafka-kötet fordításában a szimbolizált nyelvi elemek maguk a mondatok,

melyek a Séta, hirtelen című elbeszélésben egymás mellé rendezett igékből állnak. Lexikai formájukban megragadhatóak a fordítás során, ám az analóg többlet, mely jelen esetben narratív iróniát jelent a többi *Betrachtung*-szöveg esetében a fordító által nem jelezhető.

Tandori Dezső esszéje a Kafka-szövegek olyan jelentések feltárására vállalkozik, melyek nem kimondottan a fordításelmélet tárgykörébe tartoznak. Kimondatlanul ott lappang a magyarázat kényszere, vagy valamiféle értékelés kötelessége egy elvégzett munka után. Az esszé – és ami dolgozatom szempontjából lényegesebb szempont lehet - tekinthető a nyolcvanas évek elején megjelent magyar nyelvű Kafka-kiadás első fejezetének magyarázataként is. A fejezetben ugyanis a jelentések egy bizonyos hányada nem lett lefordítva, pontosabban: a jelentések egy hányada *lefordíthatatlan*. A Kafka-szövegek (és így egyaránt más szövegek) utóéletében a fordítás valamit nem tud elvégezni. Tandori Dezső feladata a Kafka-szövegek fordításakor ez lehetett: megtalálni a magyar megfelelőket a nyelvtanilag szigorú és sűrű és a poétikusan képlékeny, már-már virtuális jelentések tengelyén, s melyeket meg is talált.

#### Irodalom:

**Franz Kafka:** Der Ausflug ins Gebirge, Das Gassenfenster; Der plötzliche Spaziergang. In: Hans Jürgen Scheuer-Justus von Hartlieb-Christian Salmen (hg.): *Kafkas Betrachtung* Lektüren. Historisch-Kritische Arbeiten zur Deutschen Literatur. Band 34. Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaft. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, 2003.

**Franz Kafka:** Az utcai ablak; Séta, hirtelen; Kirándulás a hegyekbe. Ford: Tandori Dezső. In: *Uő: Elbeszélések*. Ford: Antal László, Eörsi István, Gáli József, Györffy Miklós, Szabó Ede, Tandori Dezső. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1973.

**Walter Benjamin:** A műfordító feladata. Ford.: Tandori Dezső. In: Walter Benjamin: Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok. Magyar Helikon. Budapest, 1980. 69-86.

**Walter Benjamin:** Franz Kafkáról. Franz Kafka: A Kínai Fal építése. In: Uő: „A szirének hallgatása”. Válogatott írások. Vál, ford. és szerk.: Szabó Csaba. Osiris Kiadó. Budapest, 2001.

**Theo Elm:** A parabola mint „hermeneutikai műfaj”. In: Narratívák 2. Szerk: Thomka Beáta. Kijárat Kiadó. Budapest, 1998.

**Paul de Man:** Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról. Ford: Király Edit. In: Átváltozások, 1994/2.

**Tandori Dezső:** „Az emberi egyetértés felé.” Franz Kafka rövid prózai írásairól. In: Uő: A zsalu sarokvasa. Gondolat Kiadó. Budapest, 1981.

**Stefan Willer:** Der Lauf der Schrift und das Gefälle des Satzes. III. „Man”. In: Hans Jürgen Scheuer-Justus von Hartlieb-Christian Salmen (hg.): Kafkas *Betrachtung* Lektüren. Historisch-Kritische Arbeiten zur Deutschen Literatur. Band 34. Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaft. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, 2003.

**Peter V. Zima:** Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. VI. Die literarische Übersetzung. Franke Verlag. Tübingen, 1992.

### **Jegyzetek:**

<sup>1</sup> Nicht die Übersetzungswissenschaft als ganze ist Bestandteil der Komparatistik, sondern ausschließlich die *literarische Übersetzung*, die ist nicht nur sprachlichen, sondern auch mit ästhetischen Normen zu tun hat. – Peter V.

Zima: Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. VI. Die literarische Übersetzung. Franke Verlag. Tübingen, 1992. 199.

<sup>2</sup> Franz Kafka: Elbeszélések. Ford: Antal László, Eörsi István, Gáli József, Györffy Miklós, Szabó Ede, Tandori Dezső. Európa Könyvkiadó, 1973. (A továbbiakban Franz Kafka: Elbeszélések.)

<sup>3</sup> Paul de Man: Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról. Ford: Király Edit. In: Átváltozások, 1994/2. 74.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> Tandori Dezső: „Az emberi egyetértés felé.” Franz Kafka rövid prózai írásairól. In: Uő: A zsalu sarokvasa. Gondolat Kiadó. Budapest, 1981. 255.

<sup>6</sup> Uo. 257.

<sup>7</sup> Uo. 261.

<sup>8</sup> Franz Kafka: Das Gassenfenster. A továbbiakban Kafka műveit az alábbi kötetből idézem: Hans Jürgen Scheuer-Justus von Hartlieb-Christian Salmen (hg.): Kafkas *Betrachtung* Lektüren. Historisch-Kritische Arbeiten zur Deutschen Literatur. Band 34. Peter Lang - Europäischer Verlag der Wissenschaft. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, 2003. 165. (A továbbiakban: Kafkas *Betrachtung* Lektüren)

<sup>9</sup> Franz Kafka: Az utcai ablak. Ford Tandori Dezső. In Uő: Elbeszélések. 28.

<sup>10</sup> Franz Kafka: Der plötzliche Spaziergang In: Kafkas *Betrachtung* Lektüren. 33.

<sup>11</sup> Franz Kafka: Séta, hirtelen. Ford: Tandori Dezső. In: Uő: Elbeszélések. 15.

<sup>12</sup> Tandori Dezső: „Az emberi egyetértés felé.” Franz Kafka rövid prózai írásairól. In: Uő: A zsalu sarokvasa. Gondolat Kiadó. Budapest, 1981. 259.

<sup>13</sup> Franz Kafka: Der Ausflug ins Gebirge. In: Kafkas *Betrachtung* Lektüren. 60.

<sup>14</sup> Franz Kafka: Kirándulás a hegyekbe. Ford: Tandori Dezső. In: Uő: Elbeszélések. 17.

<sup>15</sup> Tandori Dezső: „Az emberi egyetértés felé.” Franz Kafka rövid prózai írásairól. In: Uő: A zsalu sarokvasa. Gondolat Kiadó. Budapest, 1981. 262.

<sup>16</sup> Stefan Willer: Der Lauf der Schrift und das Gefälle des Satzes. III. „Man”. In: Hans Jürgen Scheuer-Justus von Hartlieb-Christian Salmen (hg.): *Kafkas Betrachtung* Lektüren. Historisch-Kritische Arbeiten zur Deutschen Literatur. Band 34. Peter Lang - Europäischer Verlag der Wissenschaft. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, 2003. 39.

<sup>17</sup> Theo Elm: A parabola mint „hermeneutikai műfaj”. In: *Narratívák* 2. Szerk: Thomka Beáta. Kijárat Kiadó. Budapest, 1998. 111.

<sup>18</sup> Stefan Willer: Der Lauf der Schrift und das Gefälle des Satzes. III. „Man”. In: Hans Jürgen Scheuer-Justus von Hartlieb-Christian Salmen (hg.): *Kafkas Betrachtung* Lektüren. Historisch-Kritische Arbeiten zur Deutschen Literatur. Band 34. Peter Lang - Europäischer Verlag der Wissenschaft. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, 2003. 38.

<sup>19</sup> Paul de Man: Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról. Ford: Király Edit. In: *Átváltozások*, 1994/2. 76.

<sup>20</sup> Benjamin a parabola hagyománya mellett röviden értekezik Kafka narrátorai és szerzőjük azonosságáról. A korrespondancia ezen formáját a gondolatmenet eddigi fejleményei miatt dolgozatomban nem tárgyalom.

<sup>21</sup> Walter Benjamin: Franz Kafkáról. Franz Kafka: A Kínai Fal építése. In: Uő: „A szirének hallgatása”. Válogatott írások. Vál, ford. és szerk.: Szabó Csaba. Osiris Kiadó. Budapest, 2001. 142.

<sup>22</sup> Walter Benjamin: A műfordító feladata. Ford.: Tandori Dezső. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Értekezések, kísérletek, bírálatok. Magyar Helikon. Budapest, 1980. 73.

<sup>23</sup> Uo. 85.

<sup>24</sup> Uo.

<sup>25</sup> A probléma, hogy Benjamin nyelvgenézise, teleológiája (Uő: A nyelvről általában és az ember nyelvéről. IN: „A szirének hallgatása”. Válogatott írások. Vál, ford. és szerk.: Szabó Csaba. Osiris Kiadó. Budapest, 2001.) magában foglalja az isteni nyelv teremtő, közlő, az emberi nyelvközlő és a dologi nyelv néma megoszlását, mely nehezen összeegyeztethető az akadémikus jeljelölő-jelölt szemantikai modellel.

**„NINCSTÖBBÉ VISSZATÉRÉS” – A KAFKAI ÉLETMŰ ÉS SORSÁNAK  
ÉRTÉKELÉSÉHEZ**

Kafka az Oktávfüzetek lapjain egy helyütt a következőt írja: *„Egy bizonyos ponton túl nincs többé visszatérés. Ez a pont elérhető.”* Amennyiben a gesztus egyszerre *„abschliessend”*, lezáró hatású, ám ugyanakkor új kérdések megjelenését lehetővé, sőt szükségszerűvé tevő módon jelenik meg<sup>1</sup>, belátható annak lehetősége, hogy valamely eseménysor egy ponton a korábbi történésekkel mindenféle kapcsolat további fenntartása nélkül halad tovább. Az *éhezőművész*<sup>2</sup> című elbeszélésben többször felbukkanó örület, örültség, megörülés jelensége és az események egymást követése egy ilyen megfontolás produktív erőit példázza. Mindez voltaképp úgy is megfogalmazható, hogy egyfajta elidegenedés megy végbe a Kafka által felvillantott visszaút-lehetőség nélküli folyamatban. A *„testében idegenként élő ember”*, akiről Walter Benjamin beszél<sup>3</sup>, és a megörülés pillanata után élő ember a fentiek jegyében rokonnak számítanak.

Michel Foucault gondolatmenete, amely az esztelenség örületet és elmebetegséget egymagában ötvöző szemantikai és antropológiai egységének felbomlását, illetve ennek történetét vázolja, a *„homo dialecticus”* eltűnését diagnosztizálja, amikor pl. az orvostudomány gyógyszerek segítségével megvalósuló semlegesítő, egyneműsítő, bekebelező tevékenységét veszi szemügyre. A szerző elmondja, hogy *„meghal ez a lény, akit az indulás, a visszatérés és az idő jellemez”*.<sup>4</sup> Majd pedig: *„Ez az ember volt az emberről, és különösen az elidegenedett emberről már nagyon régóta szóló minden diskurzus független alanya és kizárólagos tárgya”*.<sup>5</sup> A mindenkori *„homo dialecticus”* eltűnése a rendrakás, az antropológiai egységek ismétlődő létrejöttét követő időszak. A vissza-visszatérés a változás előtti utolsó pillanatokhoz tartozik. Indulás és visszatérés irányuk szerint a mozgás logikájának különmemű elemei, bizonyos értelemben pedig egyneműek, amennyiben legalább is az elmozdulás nélküli állapot egyenrangú jelenlevői. A *„nincstöbbé visszaút”* egység, mozdulatlanság: hiányoznak belőle ezek a többféle besorolhatóságuk okán is bizonytalanságot hordozó történések. A *„diagnózis”* kifejezés a visszatérés lehetőségével rendelkező korszak leírásához tartozik, mivel dolgok egymástól



külön valónak (fel-/meg)ismerését jelenti, és megszületéséhez határok felállítása, jelenségek egymástól való elkülönítése szükséges.

Az éhezőművész tevékenységét, életművét a *dialektika és diagnózis* művelei ilyen módon szegmentálják, majd teszik történetét az utolsó szakaszban, a halálra éhezés fázisában önmagával meghasonulóvá. Az előadások, a „negyvenedik napok” értékelő-lezáró, az éhezést lenullázó-újraindító aktusai, a cirkuszbeli látogatási idők, melyeket „*élete céljaként természetszerűleg áhított*”, s amelyektől ugyanakkor „*reszketett*”, a visszaút-lehetőség örökös jelenlétében különböznek a ketrecéből látszólag eltűnő éhezőművész utolsó heteitől. Amint a mikro- és makroszintű reflexió eltűnik, a művész láthatatlanná válik. Joggal fogalmazódhat meg a kérdés: vajon maga a művészet is eltűnik-e? A kérdés azért tehető és talán teendő fel ilyen pregnánsan, mert az elbeszélés címe, *Az éhezőművész*, a tárgyalt pont utáni művésztől (sőt a ketrec új lakójáról, a párdurcáról) való gondolkodást is irányítja, befolyásolja. De nem azonosítódik-e hibásan a művész vagy akár az egész művészet eltűnése tevékenységének láthatatlanná válásával? Azzal, hogy a művészet számára lehetetlenné válik a hagyományaihoz való kapcsolódás, a régi műveletek újbóli végrehajtása, fel- és megújítása, minden létalapja megszűnik-e? A folytatás lehetetlensége teljesen új műveletek elképzelhetlenségét is jelentené?

Mi történik a visszafordulás nélküli időszak művészetében? Jürgen Habermas modern korról, moderniségről stb. szóló nagy hatású írásában az esztétikai moderniségtől az avantgárdig főszerepet játszó művészi gondolkodást a mindenkori modern törekvésektől elkülönítő jegyének, *differentia specificájának* a tradícióval szemben tanúsított „*elvont szembenállást*” nevezi meg.<sup>6</sup> Ez a magatartás szerinte abban különbözik a korábbi modernista törekvésektől, hogy benne immár nem „*az antikvitáshoz való viszony megújítása*”<sup>7</sup> hivatott biztosítani önmaga értelmezésének és megalkotásának módját, majd sikerét, hanem a megváltozott időtudat nyomán felértékelődött efemer jelenségek, az állandó változás és dinamizmus ünneplésében megnyilatkozó, az előzményektől való függetlenség, megjelenítése, kimondása.<sup>8</sup> Habermas arra mutat rá (Jauss szemszögéből vizsgálva a jelenséget), hogy mindebben voltaképp „*a szeplőtelen, állandó jelenlét iránti vágy fejeződik ki*”.<sup>9</sup> Az esztétikai modernség így nagyon is hasonlít a korábbi moderniségekre, amennyiben legalább is „*megőriz bizonyos titkos kapcsolatot a klasszicitással*” – szól a következtetés.<sup>10</sup> Az lesz tehát belőle,

amivé nem szeretett volna válni: meghatározott meghatározó – noha az elkerülni vágyott forгатókönyvektől némileg eltérő módon.

A múlt idő társadalmi, erkölcsi, művészeti szempontok felől látható, repetitív, strukturális azonosságokat mutató szegmentálódásában beállt változás a múlthoz való viszonyhoz, a korábbi eljárásokhoz képest eltérő gesztusban ragadható meg, a fent említett „elvont szembenállás” jelenségében. A Kafka éhezőművészéről mondtak alapján adódik a párhuzam: az esztétikai modernségnek a korábbi, ismétlődő megújulásoktól való elkülönülése sokban emlékeztet arra a váltásra, amely a művész éhezésében, művészetében a dialektika és diagnózis fogalmaival leírható változások viszonylatában figyelhető meg. Mindkét eset radikalitása abban áll, hogy a főszereplők megszűnnek előzményekkel és következményekkel, elő- és utóidejűséggel számolni. Különbésként azonban meg kell nevezni a két szembenállás szándékoltságában mutatkozó eltéréseket. Míg a Habermas által bemutatott modernitáskonceptió konkrét elképzeléseket és vágyakat tükröz, addig az éhezőművész akaratán kívül áll rá (vagyis: kerül) arra az útra, amely olyannyira különbözik az az előtt járttól. Mindenféle cél szem elől tévesztése, ugyanakkor egy céloktól mentes pályára történő ráállás jellemzi az éhezőművészt – talán az esztétikai modernség programalkotóiéhoz hasonló módon, akik számára az előrevetett és hátrahagyott célok nélküli önértelmezés és önmegvalósítás maga a cél.

Nehéz megállapítani, hogy az éhezőművész projektuma megvalósítható, befejezhető-e, ahogy azt is nehéz megfogalmazni, mit jelenthet művészetének sikere, miben nyilvánul meg, hogyan kell értékelni. Az elbeszélésben benne foglalt időszak egy eredménytelen keresés utáni állapoté; a művész életének azokat a napjait jelöli, amelyek egy vággyal való leszámolást követnek. A főszereplő beszámol arról, hogy korábban sikertelenül kereste étvágya kielégítésének módját. A test anyagcseréje jelentette szabályrendszer felismerése az arra való reflektálást, vele pedig a követelések és teendők felismerését a vágy megjelenése követi, a kívánság, hogy megszűnjön az éhségérzet mindig kellemetlen, noha talán legismertebb jelensége. Művészi produkciójának intézményi keretei valójában mindennek csupán szélsőséges megvalósulását engedik láttatni, amennyiben negyven nap után ételt kell magához vennie, pusztán későn téve eleget a mindenki számára ismerős követelésnek. Ebben az időszakban művészete nem más, mint egyfajta aszkézisre emlékeztető, kvázi fakírmutatvány, amely emberi érzések, testi folyamatok és teljesítmények

szélsőértékeire hívja fel a figyelmet. Mindez a szöveg tanúsága szerint ellenére van, ő ugyanis olthatatlan vágyat érez az éhség további tapasztalására, az anyagcsere jelenségének, hozzá való viszonyának megismerésére. A Habermas által használt célracionalitás kifejezés itt a kényszeretetés jelenségénél jut szerephez, ez a beavatkozás ugyanis életet védő tettként elsőként tarthat számot az ésszerű cselekvések közé soroltatásra. Ahogyan azonban a tudós előadásában, Kafka elbeszélésében is megjelenik a célracionális gondolkodástól történő elhatárolódás, noha sajátos formában. Az éhezőművész – Habermas modernjeihez hasonlóan – csak látszólag oldja le magáról az ésszerűség egyenruháját. Annak ellenére ugyanis, hogy a jelenlétét biztosító táplálkozásról lemond, fogyaszt valami mást: azt az utat, mely a haláltól elválasztja. Két értelemben is hozzájárul az út eltűnéséhez. Először nyilvánvalóan azzal, hogy közel kerül a halálhoz. Másodszor azzal, hogy megszűnik útnak látni az őt a haláltól elválasztó távolságot. Az éhezéshez, vele pedig a halálhoz való közeledése az, ami egészséges éhségérzetre vall: kíván valamit. Olyan, mint a később a ketrecét elfoglaló párduc: ízlik neki az eledele. „[...] Ez a nemes, minden szükséges dologgal szinte szétpattanásig ellátott test mintha a szabadságot is önmagában hordozta volna; ott volt talán a fogai között; és az életöröm olyan erővel süttött belőle, hogy a nézők csak ügyyel-bajjal állták tekintetét.” Az anyagcsere számára szükséges elemek gondtalan áramlása a szabadság érzetével párosul, éppen úgy, ahogyan az éhezőművész életkörülményei az utolsó hetekben alakulnak. Az előre haladásban való motiváltság, maga az előrehaladás, az út elfogyasztása a korlátok, majd az út tudomásul vételének teljes hiányával, az ezektől való függetlenség tapasztalatával jár együtt.

Embernek szűnik meg lenni az éhezőművész, amikor eltűnik a szalmába süppedve. Sokkal közelebb állnak hozzá az emberek a visszafordulás lehetőségének megszűnése előtt, mint azt első ránézésre (például a közönség és a művész közötti félreértések láttán) gondolni lehetne, s mint ezek után. Az életöröm, a motiváltság túlradása, a szabadság érzete ugyanúgy csak ügyyel-bajjal megközelíthető, elviselhető jelenségek az emberek, mint korábban a főszereplő számára. Nem a művészet privilégiuma a magabiztos előrehaladás, a szabad, gondtalan, naiv előrehaladás érthetlenségének megtapasztalása. (Érdemes arra gondolni, hogy a nézők megtorpannak, toporognak a vágyott produkció felé vezető úton, amikor az éhezőművész nézőibe botlanak.) Ráadásul

az ezen értetlenségen való felülkerekedés sem az: „*Erőt vettek magukon, körültolongták a ketrecet, és nem akartak tágitani mellőle.*” Az éhezőművész nem tartja az elé tett ételekkel csillapíthatónak étvágyát, mintegy végcél hiányában értetlenkedve a felé vezető út kisebb állomásain. A nézők a végtelenség, cél- és úttalanság tekintetét tanulják meg állni a párdúc ketrecénél állva, ugyanúgy, ahogyan a művész vált alkalmassá a másfajta észszerűség szabályainak elsajátítására. Nekik az éhezőprodukciókat kellett meghaladniuk, hiszen a cirkuszban az ő ketrece sokak számára megtorpanás okozója az elérni kívánt úticél felé vezető úton. Számukra az éhezőművész halála az a pont, ahonnan nincs többé visszaút. A gondolkodásukban az oda-visszahaladást, a tétovaságot, ezek dialektikáját megjelenítő művész eltűnése egy más látvány megjelenését, s vele új (idő- és út)tapasztalat kialakulását teszi lehetővé.

Mindez azért különösen fontos akkor, amikor Kafka írás- és rajzművészetéről van szó, mert az életmű számos pillanata vezet hasonló következtetésekre.

(1.) Az **elbeszélések** közül az *A szirének hallgatása* az egyik olyan hely, amelyben egyebek mellett a felcserélődés látomása nagy erővel jelenik meg. Felcserélődésen ebben az esetben azt a kiasztikus működés eredményeképpen beálló helyzetet kell érteni, amelynek egyik következménye Odüsszeusz helyett a szirének főszereplővé válása. Döntés- és lépéshelyzetben ők vannak, az események alakulása, a történet végkimenetele az ő elhatározásaik függvénye. Mindezzel együtt jár a kiazmusnak egy újabb megjelenése: utat voltaképpen nem Odüsszeusz, hanem ők kénytelenek megtenni, ráadásul Homérosz hőse nem utuk egy állomása, hanem maga a cél. Azáltal, hogy egy kisebb, partikuláris cél főcélá lép elő, a történet sokban emlékeztet az éhezőművészről mondottakra. A szirének folyamatos jelenlétét, önazonosságát megalapozó csábító munka tétje a véletlenszerű interakciók sokaságából egyetlen beavatkozásra helyeződik át, jelentéktelenné téve a korábbi eljárásokat, ezek módját és sikerét. „*Nem akartak már csábítani, épp csak Odüsszeusz nagy szemének fényét szerették volna látni minél tovább.*” Nem Odüsszeusz közeledik a szirénekhez, hanem – mintegy elcsábulva – ők hozzá. Az éhezőművész számára a kezdetekben ez a problematikus: a dolgok közeledése, nem látja statikus pontnak magát, amely kész lenne az érkező dolgok fogadására. Az elvont keresés, a korábbi gyakorlattal szembeni elvont szembenállás idején már ő maga halad az vágy

konkrét beteljesülése felé. Ám ekkor már a szirénekhez hasonlóan neki sincs tudata, s ezért képes állni az elérhetetlen cél csábítását. Végül pedig a nézőknél jelentkező változás az, ami a csábítók-csábítandók, vágyottak-vágyakozók eddigiekben látott kiasztikus átalakulását ismétli meg. Az éhezőművész produkciójának megtekintése szinte rutinfeladat, nem is idéz elő semmiféle változást bennük. A párduc azonban, aminek nárcisztikus tekintete Odüsszeuszéhoz hasonló, lebilincseli, megállítja, eltéríti őket.

A *Mi az igazság Sancho Panza ügyében?* című írás egy szövegen kívüli konstellációt forgat fel a fentiekben látott módon. A dialektika oda-vissza történő, tétova jelensége itt a kísértésbe, majd bűnbeesés formájában ölt testet. Sőt: a nemi aktusra is történik utalás a „promiszkuitás” kifejezésben. Sancho Panza életében beállt egyetlen változás lényege az, hogy az „immár főhössé” előlépett alak nemcsak, hogy nem vonzódik semmihez, hanem még el is lehetetleníti valamely áhító vagy áhított elem közeledését. Walter Benjamin az elbeszélés Sancho Panzájában Kafka egyetlen sikeres, „igaz” emberét látja, amennyiben – szemben a szirénekkel és az éhezőművésszel – nemcsak élete, tudata vagy önazonossága árán változtatta meg életét, hanem élhető változtatást eszközölt benne.<sup>11</sup>

A dolgozat az eddigiekben csupán azt tudta kimutatni, hogy Kafka írásaiban az idő és az életút szegmentálásának milyen módosulásai ismerhetők fel, illetve ezek mennyiben hasonlítanak egymásra, a váltás utáni élethelyzet körülményei azonban még tisztázásra várnak.

Az előrehaladás tényezőinek, kiindulópontnak és célnak, valamint vágyakozónak és vágyottnak felcserélődését szemlélve az olvasó az alanyokat csak megváltozott tudatállapotban láthatja. Az éhezőművész esetében legalább is csak annyit tudni, hogy a cirkuszigazgatónak és társaságának tett vallomása a tébolyultság képzetét ébreszti hallgatóságában. A szirének tudat nélkül, Sancho Panza pedig „együgyűként” él meg a világ sarkaiból való kifordulását. Az *Elhatározások* beszélője által megfogalmazott „legjobb tanács” a nyomorult állapotból való kikerülés általános sikertelenségét figyelembe véve, az azon túllépni igyekvőknek, a visszavonulás, a rezignáció jelentette megoldásra hívja fel a figyelmet. Ezt az állapotot a végső síri nyugalmon, valamint a másokkal és a megbánással szemben tanúsított érzéketlenségen túl az „állati pillantás” jellemzi. A nyomorult állapot, értsük ezen az éhséget, étvágytalanságot, a világra hatás sikertelenségeit vagy a folyamatos kísértések ostromait, voltaképpen mindig

valamiféle vonzással áll kapcsolatban, s Kafka szövegeiben a történet minimális követelményeként meghatározott, kiindulóponttól való elmozdulás a vonzás-vonzódás dialektikájából történő kikerüléssel jelenik meg. A tudat nélkülség, állatiság, együgyűség fogalmaival leírt jelenségcsoport olyan állapotra utal, melyben az ember „súlyos tömegként”, „egyetlen felesleges lépés” megtétele nélkül pusztán (be)fogadója a történeteknek. Érdekes módon egészíti ki, árnyalja az eddig elmondottakat az *Az utcai ablak* című írás. A valahova csatlakozni kívánó személy körülményeit leltározva a beszélő újfent megteszi a distinkciót aktív vágyakozás, ilyen értelemben vett közeledés és rendületlen, higgadt visszavonultság között. „*De ha úgy áll is a dolog, hogy semmit sem kutat, [...] és nem akar semmit*” – hangzik az utóbbi állapot leírásában, azéban, amelyben az ember egyszer csak összhangba kerül az állatokkal. „*[...] Magukkal ragadják lent a lovak, kocsik között, zajban sodorják, s ily mód végre: az emberi egyetértés felé.*” Az emberi egyetértés kategóriája az eddigi gondolatmenet számára bizonyos értelemben újdonság. Annyiban mindenképpen, hogy az eddigiekben az emberi interakciók nem az egyetértés mozzanatának fényében jelentek meg, hanem éppen ellenkezőleg: a kiegyenlítetlen viszonyok, illetve ezek kiasztikus megfordulásának formájában. Ha azonban a meghatározók meghatározottakká válását és ennek fordítottját tartjuk szem előtt, voltaképpen logikus, a legkövetkezetesebb fejlemény az egyetértés megjelenése, hiszen az elvont szembenállás nyomán a Kafka-szövegek szereplői mindig is tanulni voltak kénytelenek, megérteni azt a helyzetet, amelyben előzőleg az ellenpontjukat jelentő szereplő-párjaik voltak. Az egyetértés azonban ennél is több: itt ugyanis az új állapot szabályainak felismerése egyben azt is jelenti, hogy saját viszonyaikat mások által is megtapasztalt körülményeknek látják. Ennyiben mond mást az utcai ablakról elmélkedő írás *Az éhezőművésznél*, az utóbbiban ugyanis az éhezőművész helyzetét valamelyest megtapasztaló nézők nem reflektálnak az éhen halt alakokkal való hasonlóságukra.

## 2. A Rajzok

A Kafka életében több helyütt, a legkülönbözőbb szerepekben és funkciókban (alkotói produktum, nem kiadvány formájában) megjelenő rajzok, vázlatok

kapcsán az egyik leggyakoribb, legnyilvánvalóbb jelenség az emberek tudása, tapasztalata közötti különbség áthidalásának kísérlete. Ez akkor a leginkább szembevető, amikor a képek megjelenésének helyeit vesszük számba, és láthatóvá válik, hogy többségük az írásos, verbális szöveg kiegészítésül, a benne vázolt gondolatmenet árnyalásául, az amúgy érzékelhetetlen viszonyok megjelenítését segítő kap helyet a közlésben. (A Felice Bauerhez, Milena Jesenskához és Max Brodhoz írott levelekben, képeslapokon.)

A Kafka gondolkodásában megjelenő áthidalás kérdését segíthet megközelíteni az *A híd* című elbeszélés szemügyre vétele. A merev és hideg, struktúrájában gyenge építmény, amely egy folyó két oldalát hivatott összekötni, s amely éppen meghatározottságai okán élete vége felé közeledik, de legalább is jelenléte csak szigorú körülmények között biztosított, újra csak egy olyan motívum, amely sokban hasonlít a dialektikáról és annak érvénytelenné válásáról korábban mondottakra. Ahogyan az éhezőművész negyven napban meghatározott éhezései jelentik az életben maradás minimális garanciáját, úgy a híd esetében az átkelő megfelelő tömege és az átkelés helyesen megválasztott módja tartja távol az építményt a pusztulás bekövetkeztének egyébként folyamatos veszélyétől. Amint azonban a meghatározhatatlan célú, de mindenképpen végzetes szándékú utas a „híd testének közepére ugrik”, a híd leszámol az átkelés várakozással teli dialektikájával, nem hajlandó az őt a pusztulástól elválasztó út meghatározottja lenni, s a történések nyomába eredvén, a szemlélődés radikalizálását választva vesztébe „rohan”. Ahogyan azonban az éhezőművész a visszafordulás lehetőségétől megfosztott útra lépve még egy ideig életben maradhat, úgy az elbeszélés mint az *A híd* E/1-ben elhangzó beszámolója arról tájékoztat, hogy a híd is a visszafordíthatatlan úton létezik. A végzetes úton (a szakadéokban) ezek szerint nem járni, sokkal inkább állni lehet, amennyiben legalább is a végcél nélküliség az eset kapcsán értelmezhetetlenné teszi a haladás gondolatát. Ez a statikusság ugyanakkor az „eszeveszett” rohanás homogenitását, a benne állást is magában hordozza.

A Kafka-rajzok nemcsak a napló-, a levél-, illetve a képeslapíró és olvasója között létesítenek hídként kapcsolatot, hanem az író egyes feljegyzései, gondolatmenetei között is. Az írás a motívumok eme konstellációjában a dialektika műveleteinek ad helyet, s mint ilyen, igények kielégítésének, a hiány és a kielégítése között tátongó szakadékot látszik áthidalni. Az éhezőművész történetének vizsgálata során a negyvenedik napok étkezései és általában

mindennemű étel fogyasztása jelentette a hiány és többlet konfliktusának kiegyenlítését, az éhezés pedig a dialektika elégtelenségének megjelenítőjét. Ilyenformán a rajzolás az éhezés allegóriájaként azt az élethelyzetet jeleníti meg, amikor az ízlelésében, és anyagcseréjéhez való viszonyában meghasonlott művész megvonja a szájától a falatot. Az evés az anyagcsere s vele az élet szükségszerű tartozéka, így az evéssel analóg írásra mindezek következményeképpen az áll, hogy az nem más, mint szükségszerű állomásokra történő megérkezés. Az eddigiek tanulsága az, hogy az írás fonalának a rajzot, rajzolást követő újrafelvételében, az írás folytatásában a negyven nap elteltével járó étkezést kell látni. De vajon létezik-e az írásban az írással szemben tanúsított elvont szembenállás. Kafka végrendelete olyan jelenség, amely minden bizonnyal ezzel a magatartással tart rokonságot. A rajzok kis ellenkezéseit, kis éhezéseit az éhezőművész utolsó heteire emlékeztető, az író önmagával és másokkal folytatott dialógusaival történő leszámolás követi, az éhezés éhezése. Ez a fentiek értelmében a meghatározottsággal történő leszámolást is jelenti, azt, hogy az író, nem találván többé értelmet az írás és hiánya jelentette konfliktus kiegyenlítésében, felismerve, hogy éhezései is valamely étvágy elverését jelentik, kénytelen az éhezést nem éhezéssé, azaz egy majdani étkezés felé tartó folyamattá, hanem az éhezés éhezésévé változtatni, melyben ő immár nem tart sehová. Érdekes játéka a motívumoknak az, melyben a súlyos tömegként sodródást egy le- és elfogyó emberrel látjuk megtörténni, valamint az, hogy megtörténni látjuk annak sodródását, aki éppen, hogy eloldotta magát meghatározottságaitól.

Ez azonban csak azért lehetséges, mert az olvasáskor számba vettük a végrendelet gesztusát, aminek következményeképpen csak a súlyos tömeghez, az állathoz, a tudat nélküli, magabiztosan haladó, létező alakokhoz kialakítható egyetlen viszony, szerep a miénk: a meghatározotté, a vágyakozóé. Amíg Kafka életművének értelmezésekor a végrendelet visszafordulást, dialektikát, folytathatóságot, célirányosságot kizáró döntése kívül esik a megfontolás tárgyát képező jelenségek körén, addig a mindenkori olvasó pusztán a magabiztos meghatározó módjára közelít a korpuszhoz, megfosztva annak lehetőségétől, hogy a kiazmusban létrejövő totalitásba betekintést nyerhessen.

Érdekes következményei vannak egy másik életrajzi-posztumusz adaléknak Kafka megközelítése során. Ismeretes, hogy Kafka rajzainak nagy része azért maradhatott fenn, mert Max Brod és Gustav Janouch „nem



rendeltetésszerűen használták” őket: az író meghagyása ellenére nemcsak, hogy nem semmisítették meg, hanem az életmű többi darabjához hasonlóan lehetővé tették reprodukálásukat. Sem ők, sem a későbbi filológusok nem hagytak sodródni, kiszakadni egyetlen Kafka-opuszt sem az életműből, hanem benne tartották, sőt, még erősebben hozzákapcsolták az olvasók jelentette dialektika és diagnózis örök viszonyrendszerébe. Így maradhatott fenn az a korpusz, amely olvasásának központi tanulsága a megszűnés útjára lépő létezők életének kiteljesedése.

A Kafka-rajzok nagy részének egyik szembeötlő közös tulajdonsága az, hogy a rajtuk ábrázolt alakok egyforma vonalakból, hasonló hajlású ívekből épülnek fel. Az ívekben, domborulatokban hordozott dinamizmusból azután az egész alakok is részesülnek, s egészükben jelenítik meg a görnyedtség, torzulás formájában dinamikusságot, mozgással telítettséget. A *Futó alak* (*Läufer*), a *Három futó alak* (*Drei Läufer*), a *Vad/Durva ivó alak* (*Der wilde Trinker*) és a *Tüntetés* (*Protestumzug*) figuráin mindez leolvasható. Az ív, a hullámvonal, a domborulat alakzatai arra hívják fel a figyelmet, hogy az elmozdulás nem azonos a megtett úttal. Egy ilyen vonal két végpontja, a kiindulás és a megérkezés, vagy inkább: elhalás, között bejárt út jóval nagyobb, hosszabb, izgatottabb és élményektől dúsabb, mint az őket egyenes vonallal összekötő, az elmozdulás hosszát jelző, az elmozdulást követő szakasz. Az éhezőművész utolsó heteiben, az elvont szembenállás időszakában nem az a lényeges momentum, hogy bennük az éhezőművész az életből a halálba jut el, hanem az odavezető út dinamizmusa, tempója, ritmusa.

Michel Foucault, miután írásában felvázolta az örület jelentette nyelvi deviancia négy típusát<sup>12</sup>, és a közül levő különbséget, a negyedik, a Freud által meghatározott immanens nyelv vizsgálatából levont tanulságok szem előtt tartásával annak szükségességére hívja fel a figyelmet, hogy az irodalmi jelenségek tanulmányozásakor, ezek tartalmi és szerkezeti jellegzetességei helyett „*sajátos létmódjukra*” figyeljen az olvasó, kutató stb. „*Milyen hát jelenleg ez a létmód? mindenestre hasonló az ön-implikációhoz, a kettősséghez és e kettősségben egyre inkább tért hódító úrrhoz.*”<sup>13</sup> A Kafka rajzaiban döntő hangsúllyal megjelenített kettősség: a rohanás és a feszült mozdulatlanság kettőse motívumként részét kell, hogy képezze az életmű vizsgálatának. Ez ugyanis szinekdochikusan utal az írás, az alkotás dialektikája és az előbb rajzokban, majd később a végrendeletben ellehetetlenített alkotás, a mű hiánya és az örűtség

fentiekben tárgyalt feszültségére. Kafka egyik útinapló-beli rajza egy svájci hidat ábrázol: oldalról, a folyó vonalára illeszkedő szemszögből. Nem az a fontos, hogy miket köt össze ez az építmény, hanem az, hogy összeköti őket, s ezáltal szembenállás és kibékítés kettősét absztrahálva jeleníti meg. Ez a dolgozat végére szinte már paradigmaticusnak látszó sajátosság a kafkai életmű fennmaradását, továbbélését, életre és halálra éhezését örök együttállásban láttatja.

<sup>1</sup> Weber, Samuel: *Technics, Theatricality, Installation*. in: uő.: *Theatricality As Medium*. New York: Fordham University Press, 2004., 88.o.

<sup>2</sup> Kafka, Franz: *Az éhezőművész* (ford. Tandori Dezső). in: uő.: *Elbeszélések*. Ferenczy, 1995., 365-375. o.

<sup>3</sup> Benjamin, Walter: *Franz Kafka: A Kinai Fal építése*. in: uő.: „*A szirének hallgatása*” (vál., ford. Szabó Csaba). Osiris, 2001.

<sup>4</sup> Foucault, Michel: *Az örület, a mű hiánya*. In: uő.: *A fantasztikus könyvtár*. (ford., vál. Romhányi Török Gábor) Pallas Stúdió/Attraktor, 1998., 29. o.

<sup>5</sup> uő.: uo.

<sup>6</sup> Habermas, Jürgen: *Egy befejezetlen projektum – a modern kor* (ford. Nyizsnyánszky Ferenc). In: Habermas-Lyotard-Rorty: *A posztmodern állapot*. Századvég/Gond, 1993. (szerk. Bujalos István); 154. o.

<sup>7</sup> uő.: i. m., 153. o.

<sup>8</sup> uő.: i. m., 155. o.

<sup>9</sup> uő.: uo.

<sup>10</sup> Habermas: *Egy befejezetlen projektum – a modern kor.*, 154. o.

<sup>11</sup> Benjamin: i.m., 145-146. o.

<sup>12</sup> A nyelvi hibák, a blaszfém szavak, majd a cenzúra hatáskörébe tartozó rendszerellenes megnyilatkozások Foucault szerint a történelem folyamán az örület értelmezésének, megközelítésének és semlegesítésének alapját jelentették.

Freud munkája középpontjának az örület immanens beszéd módként való elgondolását látja, és értelmezi az örület és a művészi alkotás közös határvonal mentén való elhelyezkedésének vonzatait. Gondolatmenete szerint nem lehet figyelmen kívül hagyni a mindenkori műalkotás és a mindenkori örültségfogalom lényegi összetartozását. Vö.: Foucault: i.m., 31-33. o.

<sup>13</sup> MICHEL Foucault: i. m., 34. o.

BUCHHOLZ NORBERT

(KOLLEKTÍV) IDENTITÁSOK JUREK BECKER *BRONSTEINS*  
*KINDER* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Egy olyan vállalkozásban, amely azt tűzi ki célul, hogy az identitás vagy valamilyen értelemben vett identitás problémáit szeretné vizsgálni egy irodalmi szöveg elemzésekor, már a legelején hangsúlyoznunk kell, hogy ez igen nehéz és sokrétű feladat. E probléma egyfelől az identitás fogalmához vagy inkább fogalmaihoz köthető tudományos vagy kulturális interpretációik elégtelenségeiből és ellentmondásosságaiból fakad, másfelől pedig magából az irodalmi szövegből, amelynek elbeszélése, világa, nyelvhasználata sajátosan hozza létre az identitást, és bár valamilyen módon viszonyul a kultúrában és a tudományban élő identitásfogalmakhoz, képes olyan identitásélményről beszámolni, amelynek megértéséhez újra kell írni előfeltevéseinket.

Épp ezért először ki kell térnünk röviden arra, milyen fajta identitásfogalmakkal kapcsolatos beszédmód alakult ki a kultúrában és a kultúrával, társadalommal, illetve magával az emberrel foglalkozó tudományokban, ezek után pedig az identitásprobléma egy irodalmi reflexióját vesszük szemügyre, azaz Jurek Becker *Bronsteins Kinder* (Bronstein gyermekei) című regényét. Míg az általunk vizsgált kultúratudományos beszédmódban az identitás sokféle tudományos és kulturális alapú megközelítése között létrejövő dialógus elvezethet ahhoz, hogy legalább a kontúrjait felvázoljuk egy identitásokról való beszéd újfajta lehetőségének, addig Beckernél nehéz elvonatkoztatni, odaérteni egy koncepciót, mivel a regényeiben megjelenő identitáskérdések közötti párbeszéd nem ragadható meg olyan szociokulturális kritériumok mentén, mint egy társadalom- vagy szellemtudományos ember- és társadalomszemlélet számára, és ez épp az elbeszélés, a regényvilág, szereplők és a szereplők közötti párbeszédben, amelyekben az identitáskérdések megfogalmazódnak, vagy amelyekhez ilyenfajta kérdéseket fogalmazhatunk meg, az ezekben jelen lévő feloldhatatlan kettősségek, összefonódások miatt nem redukálható az értelmezői aktivitás egy tudományos interpretáló eljárásra. A

kultúratudomány által vizsgált identitás-felfogások határai és hatókörei nem jelölhetőek ki egyértelműen ugyan, valamint ebből következően van-e köztük átfedés, továbbá a dialógus-elvhez kapcsolódóan megjelenik az igény egy olyanfajta nyitottságra, amelyben ezek szabadon mozoghatnak, mégis csak megjelenik az igény – épp a tudományosságból adódóan – a szintézisteremtésre és a különbségek redukciójára. Becker regényének értelmezésében egy ilyenfajta törekvés, ahogy azt már az előbb említettük, épp az identitás irodalmi tematizálásának és problematizálásának sajátos módja miatt nem vezethet célra, ugyanakkor célunk nem is egy végső magyarázat egy problémára, hanem olyan kérdések felvetése, amelyek a klasszikus *Ki/kik vagyunk? Mivé lettünk? Ki /kik szeretné(n)k lenni?* régóta feltett, de igen csak aktuális kérdéseinek újabb perspektíváit teremtik meg.

### Identitás és identitások

Mielőtt Becker regényéről, mint identitáskérdéseket felvető regényről beszélünk, mindenekelőtt szemügyre kell vennünk azokat a tudományos és kulturális identitásfogalmakat, amelyek meghatározóak lehetnek számunkra e szempontokból. Ezeknek a fogalmaknak egy számunkra releváns kultúratudományos összefoglalását adja Jürgen Straub *Identität*<sup>1</sup> (Identitás) című kézikönyv-fejezete, amely egy 2007-ben megjelent német kultúratudományi kézikönyvben található.

Straub először is a szellemtudományok identitáshoz való viszonyát körvonalazza. Állítása szerint, amelyben teljes mértékben egyetérthetünk, nem identitásfogalomról, hanem identitásfogalmakról kell, hogy beszéljünk a kultúrában és a tudományban, amelyek olyan *használati módok*, amelyekben felismerhető hasonlóság, és amelyek ezáltal egy több elméleti áramlatot átfogó kultúratudományi és társadalomtudományi alapfogalom kontúrvonalait adják. E kontúrvonalakat értelmezhetjük deleuze-i értelemben *virtuálisként*, amelyből létrejön, ki-válik, ki-válnak<sup>2</sup> bizonyos új, *aktuális* szempontok, amelyek egy szintézissel létrehozható identitásfogalom ötletét teremtik meg első látásra, ugyanakkor a *virtuális* perspektívák folytonos mozgása mindig újabb szempontokat teremt, amely szempontok egymással összekapcsolódva újabb *virtuális* teret teremtenek, hogy abból újra ki-válhasson egy *aktuális* szempont.

Legalább ennyire fontos számunkra az, hogy több identitásfogalom létezik, nemcsak tudományos nézőponthoz köthető, hanem az identitásnak

alapvetően két különböző jelentésrétege alakult ki használata során: beszélünk egyéni és kollektív identitásról.

Az egyéni vagy más néven személyes identitásról is szót kell ejtenünk röviden, hiszen egyfelől ennek megértése elengedhetetlen a kollektív identitással való szembeállításához, másfelől – ahogy erre a dolgozat címe is utalni szeretne – a kollektív identitást helyezzük ugyan a középpontba Jurek Beckernél, mégsem vonatkoztathatunk el a személyestől, mert nála a kettő több síkon is menthetetlenül egymásba keveredve létezik, ebben nyeri el sajátos lényegét.

Jürgen Straub a személyes identitást néhány fontos szempont alapján próbálja meg körvonalazni. Először is a személyes identitást aspirációként közelíti meg a szerző: az identitás mindig elérni kívánt, szándékolt; ezzel szembehelyezkedik az identitás konstrukciószerű elképzelésével, amely szerint a személyes fejlődés egy adott időpontban rögzíthető jegyek összessége, nem adott, hanem inkább fel-adott, azaz feladat, egy folyamatos mozgás valami elérni kívánt felé.

„Personale Identität als »Fluchtpunkt« einer sozialen Praxis, in deren Rahmen der Einzelne ins Verhältnis zu sich selbst tritt und sein Handeln am Horizont der erwünschten Autonomie des eigenen selbst orientiert.“<sup>3</sup> (Ford.: A személyes identitás, mint egy társadalmi gyakorlat vonalainak összefutása egy pontban olyan, amelynek keretei között az egyén viszonyt alakít ki önmagával, és cselekedetei saját énjének elérni kívánt autonómiájának horizontjára irányulnak.)

Ennek alapján mondhatjuk, hogy egy személy identitásában a másik, mint idegen, amellyel az egyén viszonyba lép, konstitutív cselekvési potenciáljában, cselekvéseinek orientálásában. Ez az idegen ugyanakkor nemcsak rajtunk kívül álló másik, hanem önmagunk idegenként tematizálása is. És ezzel el is érkeztünk a személyes identitás egy másik megközelítéséhez: az identitás nem más, mint különbözőségek egymásmellettiisége, amelyben e különbözőségek nem szüntethetők meg egy szintézisben, valamint önmagunk önmagunktól való elvonatkoztatása. Ez emlékeztet minket az identitás modern felfogására, amely ezt mint paradox egységet, különbözőségek egységét konceptualizálja. Az önmagával distanciáló, az önmagát, mint idegent tematizálni képes személy nyitott a másik felé, a „másik másik” felé, azaz nem a sajátban a másiktól kialakult kép, hanem a másik, mint önmagunkon kívül lévő idegen felé, és ez az

önironikus, önkritikus és önreflexív önmagához való viszonyulásban érhető tetten.

Egy másik ehhez kapcsolódó szempont szerint megkülönböztethetünk *ipse* és *idem* identitást, valamint leírhatjuk az időbeli kontinuitás, a személyiségjegyek koherenciája és egy ezekhez képest kevésbé fontos szerepet játszó szempont, a logikai konzisztencia alapján. Az *ipse* identitás a másokkal, a másikkal való interakcióban létrejövő identitás, míg az *idem* identitás (az *idem* latin szó, amelyből az identitás szó származik, *ugyanazt* jelent) egy személy saját maga által magának tulajdonított jegyek összessége. Ez előbbi épp olyan fontos a személyes identitásról való beszédben, mint az *idem* identitás, sőt, számunkra Becker kapcsán még fontosabb: az *ipse* identitás, amely mindig a másikkal való interakcióban ragadható meg, a klasszikus *Ki vagyok? Mivé lettem? Mi szeretnék lenni?* identitáskérdéseket mindig aktualizálja, több időpontban, szituációban más és más nézőpontokból feltehetőként és felteendőként jeleníti meg.

Ha kollektív identitásról beszélünk, akkor már az elején le kell szögeznünk, hogy nincs helye analogikus átvitelnek, azaz nem személyek identitásainak összességéről beszélünk, ha egy közösségi identitást vizsgálunk. Egy csoport identitása vagy másképp mi-tudata mindig egy kép, egy társadalmi konstrukció, egy csoport tagjainak az adott csoportról alkotott képe. Fontos számunkra, hogy ezt nem úgy kell elképzelnünk, mint előíró normák összességét, amelyek előre meghatározzák a csoport tagjainak viselkedését, hanem maguk a csoport tagjai alkotják meg a mi-tudatot, és ennek megfelelően cselekednek, élnek, és a tudósok számára ennek rekonstrukciója jelenti a kollektív identitást.

Ha kollektív identitásról beszélünk, mindenképp tisztában kell lennünk azokkal a kérdésekkel, amelyek a kollektív identitások problematikusságát adják. Straub elsőként a kollektív identitás erőszakos retorikáját, a kollektív identitás-megjelölés areferencialitását tárgyalja.

„Und so liegt der Verdacht nahe, dieser Signifikant habe am Ende gar kein Signifikat, er sei ein leeres Zeichen ohne jeglichen Referenten und gerade wegen dieser Nebulösität bestens für eine ideologische Diktion geeignet, die eher beschwört als beschreibt, eher aufruft als anspricht, eher mobilisiert als erklärt. Kollektive Identität gehört, das ist leicht festzustellen, zum Vokabular der ideologisch-politischen Mobilmachung.”<sup>4</sup> (Ford.: És ezért arra gyanakodhatunk, hogy e jelölőnek végső soron aligha van jelöltje, üres jel bármiféle referencia nélkül, és épp e homályosság miatt leginkább egy ideológiai párbeszéd számára

alkalmas: inkább esküre késztet, mint leírni valamit, inkább megszólít, választ várva, mint hogy egyszerűen hozzánk szólna, inkább mobilizál, mint hogy tisztázza valamit. Könnyen megállapíthatjuk, hogy a kollektív identitás az ideológiai-politikai mobilizálás szótárába tartozik.)

E jelölő pedig a kultúra szabad játéktérében működik, ezért kontrollálhatatlanná válik ez az ideológiai mobilizálás:

„Kollektive Identitäten operieren in Räumen, in die die Regelungen des Rechts nicht hineinreichen. Sie bewegen sich »normalerweise im freien Spielfeld der Kultur.«<sup>5</sup> Sie sind mit dieser ebenso verschwistert wie mit der Gewalt: »Diese Vermittlung zwischen Kultur und Gewalt durch kollektive Identitätsbestimmungen ergibt sich aus der Konstruktion des Begriffs und der sozialen Mechanik seiner Praxis und ist weitgehend unabhängig von den Absichten derer, die solche Begriffe formulieren oder sich ihrer bedienen.«<sup>6 7</sup> (Ford.: A kollektív identitások olyan terekben működnek, amelyekbe a jogi szabályozások nem érnek el. Ezek »rendszerint a kultúra szabad játéktérében mozognak.« Oly szorosan összekapcsolódnak ezzel, mint az erőszakkal: »E kölcsönös átadás kultúra és erőszak között, amelyet a kollektív identitás-meghatározások tesznek, a *fogalom* szerkezetéből és gyakorlatának társas mechanizmusából adódnak, továbbá függetlenül azok szándékaitól, akik ilyen fogalmakat hoznak létre vagy használnak.«

A kollektív identitás fogalmainak szerkezete, azaz az előbb említett areferencialitás és mobilizálás, valamint a kollektív identitáshoz kapcsolódó társadalmi gyakorlat mechanizmusa a cselekvő és a fogalmat használó személyek szándékától függetlenül megteremti a kapcsolatot kultúra és erőszak, ezáltal kultúra és hatalom között. Ezt az erőszakot a politikai hatalom identitáspolitikája révén megpróbálja szabályozni. Ennek két útja lehet: egyfelől a kollektív identitások megszüntetése, ami viszont már csak azért sem lehetséges, mert a szociálpszichológiában bizonyított tény, hogy kényszerűen, egymástól elhatárolódva létrejönnek mi-csoportok, amelyek ugyanilyen kényszerű módon egy negatív, ellenséges, leértékelendő ök-csoportot hoznak létre. Épp ezért inkább egy másik utat választ az identitáspolitika, még pedig azt, hogy abból kiindulva, hogy vannak pozitív mi-csoportok, amelyek nem ellenségekkel



szemben határozzák meg magukat, megpróbálják a mi-csoportok identitását és társadalmi gyakorlatait szabályozni, hogy ezzel olyan közösségek identitásai is hangot kaphassanak, akik marginális csoportok, más közösségek által elnyomottak. Az ezekben a kis közösségekben kiépülő pozitív identitás, amely a megfelelő közösségen belüli interszubjektív kommunikáció, a traumákból fakadó paranoia kezelése, az egyéni, szubjektív büszkeség, öntudat és a mitizált múlt- és közösségképek lerombolása révén jöhet létre, a nagyobb, nem elnyomott közösségek mi-tudatának értelmezése számára is tanulságos lehet.

Láthatjuk, miként különül el egymástól egyéni és kollektív identitás, ugyanakkor közös pontokat is találhatunk, amelyek tisztázása révén a két fogalom egymáshoz való viszonyáról is képet kaphatunk. Az egyéni identitásban az egyén elérni kívánt személyes autonómiájának horizontjára irányulnak az egyén cselekedetei, amit tesz, azt azért teszi, hogy olyan lehessen, amilyen szeretne lenni, mindig szándékainak, vágyainak leginkább megfelelően. Ha kollektív identitásról beszélünk, ott is személyek cselekedetei és interakciói révén alakul egy közösség identitása, de ez az identitás egyfelől a személyes autonómiával szemben mi-tudat, másfelől e mi-tudat ideológiai-politikai mobilizáló ereje révén képes irányítani a közösség tagjainak e mi-csoportra és mi-tudatra vonatkoztatott cselekedeteit, társas gyakorlatait, ezáltal kialakítva a csoport hatalmi és szociokulturális viszonyait.

## Jurek Becker

Túlélőnek nevezzük, természetesen nem a szó megszokott értelmében. Nem kellett olyanfajta próbákat kiállnia közvetlenül, amelyek sikere életet, kudarca halált jelent a vállalkozónak, mint ahogy annak a több millió zsidó sorstársának sem, akik nem éltek túl a második világháború eseményeit. Túlélni egyszerűen annyit jelentett számára az elpusztításukra törekvők szemszögéből, hogy olyan helyen voltak olyan időben, amely nem tette lehetővé azonnali megsemmisítésüket, amelyre szánták őket. Becker számára ez egyértelműen meghatározó élmény: nem kimagasló intellektusa vagy más egyéb képessége miatt menekült meg, hiszen nem is történhetett volna vele ilyesmi gyermekként. Szenvedése pedig emlékek híján nem *létezik*, mégis *volt*. Ugyanakkor e *volt* nem az ő *voltja*, hanem egy „másik”, másoktól ismert történet. Erről olvashatunk a *Die unsichtbare Stadt (A láthatatlan város)* című rövid írásban is:

„Als ich zwei Jahre alt war, kam ich in dieses Ghetto, mit fünf verließ ich es wieder in Richtung Lager. Ich kann mich an nichts erinnern. So hat man es mir erzählt, so steht es in meinen Papieren, so war folglich meine Kindheit.”<sup>8</sup> (Ford.: Két éves voltam, amikor ebbe a gettóba kerültem, öt évesen hagytam el egy láger irányába. Nem vagyok képes, hogy bármire is emlékezzem. Így mesélték, így szerepel az okmányaimban, ebből következően így teltek a gyermekéveim.)

A felnőtt emlékezőben ez természetesen rendkívüli zavart kelt: borzasztó élményeken ment keresztül, de még csak emlékképe sincs róla. Csupán képek.

„Jetzt ist der Fußboden meines Zimmers übersät mit den Fotos dieser Ausstellung. Wenn ich Erinnerungen hätte, müßten sie dort zu Hause sein, in jenen Straßen, hinter jenen Mauern, unter diesen Leuten. Am meiste interessieren mich Frauen auf den Bildern: ich weiß nicht, wie meine Mutter ausgesehen hat. Es existiert kein Foto von ihr, sie ist im Lager gestorben. Ich könnte mir eine der Frauen aussuchen, mein Vater hat gesagt, sie sei auffallend hübsch gewesen, natürlich.”<sup>9</sup> (Ford.: A padlót most a kiállítás képei borítják. Ha lennének emlékeim, ott bennük kellene, hogy lakozzanak<sup>10</sup>, azokban az utcákban, azok mögött a falak mögött, azok között az emberek között. Leginkább a nők érdekelnek a képeken: nem tudom, anyám milyen lehetett, nincs róla fénykép. A táborban halt meg. Megkereshetném egyikőjüket azok közül, aki, ahogy apám mondta, természetesen, feltűnően szép.)

Az emlékek teljes hiánya, a múltbeli események idegensége az átélőtől rendkívül zavaró, kellemetlen érzés Becker számára: ennek ellenére képes gettókról történeteket írni. E ponton láthatjuk, ami nem újdonság, hogy a fikció világa az írás révén képződik meg, nem pedig egy átélt esemény tudósítása révén, ennek ellenére érezhető a feszültség Becker számára. A viszony az átélt és a megírt között nem tiszta, mivel nincs szó valódi átélésről emlékezés híján, de olyan történetről sem, amely fiktív világának a valóságban megfeleltethető „más”-ához semmi köze sem lenne az írónak. E „más” úgy is értelmezhető, és ezzel visszautalunk a gyermekkorról mások által neki meséltekre, hogy önmaga önmaga számára mint „(másik) történet” tematizálódik:

„Dennoch habe ich Geschichten über Ghettos geschrieben, als wäre ich ein Fachmann. Vielleicht habe ich gedacht, wenn ich nur lange genug schreibe, werden die Erinnerungen schon kommen. Vielleicht habe ich irgendwann auch angefangen, manche meiner Erfindungen für Erinnerung zu halten. Ohne Erinnerungen an die Kindheit zu sein, das ist, als wärst du verurteilt, ständig eine Kiste mit dir herumzuschleppen, deren Inhalt du nicht kennst. Und je älter du wirst, um so schwerer kommt sie dir vor, und um so ungeduldig wirst du, das Ding endlich zu öffnen.”<sup>11</sup> (Ford.: Mégis, mintha valamiféle szakember lennék, írtam történeteket gettókról. Talán úgy hittem, ha elég hosszú ideig írok, jönni fognak majd az emlékek. Lehet, hogy valamikor már az általam kitaláltakat is emlékként kezdtem kezelni. Gyermekkori emlékek nélkül élni olyan, mintha arra lennél ítélve, hogy egy ládát vonszolj magad után, amiben nem tudod, mi van, és minél idősebb leszel, annál nehezebbnek tűnik, és annál türelmetlenebbül várod, hogy végre kinyithasd.)

Láthatjuk, hogy Becker milyen bonyolultan viszonyul saját múltjához, és hogy az írás hogyan játszik egyfajta emlékezetmegőrző vagy inkább az emlékezetet megalkotó szerepet. A *Bronsteins Kinder*ben interszubjektív viszonyok bonyolult láncolatához kapcsolódva jelenik meg az elbeszélő figura identitáskeresési igénye, felvetve saját maga zsidóságának és a második világháború utáni NDK zsidó közösségének, illetve ennek tagjainak problémáját.

### **Bronsteins Kinder**

Először is a regény keletkezéséről és irodalomtörténeti és a Becker-életműbeli helyéről kell szót ejtenünk. Becker úgynevezett Shoa-trilógiájának kronológiai szempontból utolsó darabjaként tartják számon. E trilógiának első regénye a *Jakob der Lügner* (Hazudós Jakab), második pedig a *Der Boxer* (Az ökölvívó) című regények mellett, amelyeknek kronológiai szempontból utolsó darabjaként tartják számon a *Bronsteins Kindert*. Magyar fordítása nincs, illetőleg nincs tudomásom róla. A „trilógiát”, mint tematikus csoportosítását a német irodalomtörténet-írásnak, amely erőteljesen érvényesít kronológiai szempontokat, a továbbiakban figyelmen kívül hagyjuk, mivel ez zárt rendszerbe helyezi, és mintegy előír értelmezési szempontokat, amelyek épp a beckeri életmű nyitottságát hagyják figyelmen kívül. Ha mindenképp tematikusan akarnánk csoportosítani Becker regényeit, már ekkor sem helytálló a trilógia, mint csoportosítás. Egyfelől azért, mert az úgynevezett trilógia tovább bontható

véleményem szerint, mivel a közös bennük csupán az, hogy „zsidókról van szó” e regényekben, ugyanakkor még az sem meggyőző érv, hogy stílusuk, elbeszélésmódjuk és a felvetődő problémák szempontjából egységet képezhetnének: véleményem szerint számtalan párhuzam elgondolható a három mű között, ugyanakkor a két második világháború után játszódó regény (*Der Boxer* és *Bronsteins Kinder*) között lényegesen szorosabb kapcsolatot feltételezhetünk, mint köztük vagy valamelyikőjük és a *Jakob der Lügner* között. Másfelől, ha el is fogadjuk azt, hogy e három mű oly sok hasonlósággal rendelkezik, hogy egy csoportba helyezhetjük őket, már pedig miért ne tehetnénk ezt, akkor milyen jogon hagyunk ki e csoportból más regényeket, főleg az NDK-regényként említett ironikus-szarkasztikus hangvételű *Irreführung der Behörden* (A hatóságok félrevezetése) című regényt, amely e jellemvonása alapján, valamint tematikai szempontból is kapcsolódhat a trilógiához. Becker regényei között épp ezért, ha kapcsolatot feltételezünk, és ezekről a továbbiakban szót ejtünk, semmiképp sem hagyatkozhatunk ilyenfajta csoportosításokra, inkább úgy kellene kezelnünk ezeket a szövegeket, mint egy deleuze-i értelemben vett virtuális teret, amelyben fel-felbukkannak bizonyos motívumok, problémák, illetve ezek értelmezései, és ezek egymással összefonódva, egymástól szétválva utalnak egymásra.

Becker életművét tekintve a regény a szerző emigrációja után keletkezik: az NDK-ból az NSZK-ba települ át 1977-ben, azaz életében is megjelenik immár az eddig csak szövegeiben jelentkező ellenállás és konfrontáció a kommunista Kelet-Németországgal. Egy másik fontos esemény, hogy immár jó pár évvel azután, hogy a nyugati, demokratikus világ az új lakóhelye, a szerző Izraelbe látogat 1984-ben. Ez az utazás mély nyomokat hagyott benne: azáltal, hogy megismerte az ott élő zsidókat és igen sokrétű viszonyukat a zsidósághoz, egyre inkább problematikussá vált Becker számára saját zsidósága<sup>12</sup>, azaz identitásának egy olyan lehetséges aspirált középpontja, amelyben saját személyes identitásának minden perspektívája összefut, amely épp e vonalak összefutásában képződik meg és vibrál. Ezáltal nemcsak a zsidósághoz való viszony, hanem életének és személyiségének, valamint írásának minden eddigi problémája felerősödik, és hangsúlyos szerepet kap: ekkor kezdi el írni Becker a regényt. Két évvel később, 1986-ban jelenik meg, eredeti címe *Wie ich ein Deutscher wurde* (Hogyan lettem német), de a Suhrkamp kiadó változtatást kért, ekkor kapta a *Bronsteins Kinder* címet.

A regény témáját és tartalmát röviden összefoglalva azt mondhatjuk, hogy témája a második világháborút túlélő németországi első és második

generációs zsidóság, illetve egy az ehhez a közösséghez bonyolultan viszonyuló szereplő életének egy éve, amelyben a közvetlen környezetében történő nem hétköznapi események láncolata során a többi szereplőhöz és személyes múltbeli élményeihez való különös viszonyán keresztül kibontakozik egy személyiség énkeresése, valamint képet kaphatunk egy közösség saját maga által megszerveződő és mások által neki tulajdonított identitásáról.

A főszereplő, Hans, aki egyben elbeszélője is a regénynek, egy teljesen átlagos hétköznapon arra lesz figyelmes, hogy a családja tulajdonában lévő kis erdei házban édesapja néhány barátjával együtt egy férfit tart fogva és kínoz, és mindezt abból az okból teszik, mert a férfi felügyelő volt egy koncentrációs táborban, Hans édesapja és barátjai pedig zsidóként foglyai voltak egy éppen ilyen lágernak. (Azt nem tudjuk meg viszont, hogy ugyanabban a táborban voltak-e, és ha igen, hozzájárult-e a felügyelő közvetlenül szenvedéseikhez.) A fiú elítéli édesapja és barátai önbíráskodását, próbálja megtalálni a legjobb megoldást arra, miként vethetne véget a szörnyűségnek, végül épp azon a napon, amikor édesapja szívproblémájának következtében hirtelen meghal a kis házban, miközben a foglyot épp ellenőrzi, kiszabadítja az egykori tábori felügyelőt. Erre a közel két hétig tartó eseménysorra emlékszik vissza apja halála után egy évvel Hans, miközben életét épp újraszervezni készül a jelenben: ez képezi az elbeszélés második idősíkját. Hans apja halála után a „ráeső örökséget”, amely nemcsak anyagi, hanem a múlt öröksége, magára véve próbál önálló életet kezdeni, amelyet anyagi és mentális-pszichikai szempontból is egyedül kell megszerveznie. Ehhez átélt és „örökölt” múltjával kell szembenéznie, amellyel sem leszámolni és sem feldolgozni, sem pedig jelenbeli énjébe, mint alkotó elemet integrálni képtelen. E bonyolult múlthoz való viszonyt és a jelenbeli problémákat egyaránt értelmezhetjük egy személyiség önreflexiójának, identitásproblémának, ugyanakkor egy közösséghez tartozás, sőt magához a folyton alakuló közösségi tudathoz való viszony problémájának.

Hans második generációs zsidó, tulajdonképpen németként szocializálódott. Próbál távolságot tartani a zsidósággal, azzal a közösséggel, amelynek tagjaival az emberrablás után egyre többször konfliktusba keveredik, és amelynek tagjaként kezelik őt is, nagy megdöbbenésére. Ennek következtében önkéntelen azonosulási és elidegenedési folyamatok sorával találkozhatunk, amelyek az emlékezésben vagy bizarr interszubjektív viszonyokban jelennek meg. Ezek mentén ragadhatjuk meg a zsidó közösséget mind az őt alkotó, mind a rajtuk kívül álló, velük valamilyen módon kommunikáló, viselkedő, róluk valamilyen módon vélekedő németek szempontjából. Hans figurájában e kettő

igen bonyolult módon keveredik, és e keveredésből nem jöhet létre szintézis, inkább ambivalens érzéseket és a belső feszültség dinamikus mozgását eredményezi.

Ahogy az imént említettük, az identitásprobléma vagy az identitások problémái igen sok szállal és igen szorosan kötődnek a felügyelő fogvatartásához. Hans számára a fogoly kényszerű tehernek tűnik, olyan számára, amelyet neki is hordoznia kell az apja miatt. Kiszabadítaná, de nem tudja, hogyan tegye meg, és miközben a kiszabadítás részletein gondolkodik, visszaemlékezések sora indul el benne: megpróbálja megérteni apját, aminek révén saját eddigi, normálisnak, hétköznapiak hitt életét is új szemszögből próbálja meg értelmezni. Úgy hitte, eddig jól ismerte apját, még ha nem is igen beszéltek. Kommunikációs viszonyukat alapvetően meghatározta ez a homály, ugyanakkor ennek jelentőségét csak az emberrabláskor ismeri fel. Az apa múltja, amelyre csak utalásokból következtet Hans, összekapcsolódik a háború utáni időkben sötét, nem tiszta üzletek lebonyolításában szerepet játszó apával.

„Bald nach dem Krieg muß er Schieber gewesen sein; nicht etwa einer von dieser Kerlen mit hochgeschlagenem Mantelkragen, die auf Schwarzmärkten und in finsternen Hausfluren ihr Zeug verkauften, o nein. Er muß an Geschäften zwischen der Ost- und der Westzone beteiligt gewesen sein. Er muß Waren, die westliche Händler nicht in den Osten liefern durften, gekauft und über die Grenze geschafft haben, zum Beispiel Stahl. Ein paarmal habe ich sagen hören: *Es ging nicht immer so ordentlich wie heute zu, mein Lieber*. Und einmal, als ich ihn bat, in meine Schule zu kommen und in Geschichtsunterricht als lebender Zeuge über die Nachkriegszeit zu berichten, hat er den Kühlschrank angesehen und geseufzt: *Jetzt hat er sein letztes bisschen Verstand verloren*.“ (17-18.) (Ford.: Nem sokkal a háború után minden bizonnyal feketepiacozott, de nem volt egyik azok közül a felhajtott gallérú kabátban járkáló fickók közül, akik a feketepiacokon vagy házak sötét folyosóin árultak, ó nem. Egészen biztos, hogy a keleti és a nyugati zóna között lebonyolított üzletekben volt része: olyan árukat vett és juttatott át a határon, amit a nyugati kereskedőknek nem volt szabad keletre szállítaniuk, például acélt. Néhányszor hallottam is, amikor azt mondta, *nem mindig megy olyan simán, mint ma, kedvesem*. És egyszer, amikor arra kértem, jöjjön el az iskolámba, hogy élő szemtanúként a háború utáni évekről beszéljen a történelemórán, a hűtőre bámult, és felsóhajtott: *most már a legkevesebb értelme sincs*.)

Ez az apafigura, a háború után a feketepiacon elhelyezkedő egykori lágérfogoly *Az ökölvívó*ban is megtalálható, ő maga a főszereplő. Ráadásul a nevük is egyezik, Hans apja épp úgy Arno, mint a korábbi regényben, azzal a különbséggel, hogy *Az ökölvívó* Arnója Aronról változtatta meg a nevét, kihasználva, hogy a háború után csaknem minden irata elveszett, hogy senki se gyanakodjon zsidó származására. *Az ökölvívó* Arnója a maga titokzatosságával, megfejthetlenségével, amelyet a regény elbeszélésének módjában is tetten érhetünk, párhuzamba állítható Hans apjával.

Az apa múltja e homályban az időben visszafelé haladva egyre inkább elveszik ebben a homályban. A jelenben csak bizonyos nyomok utalnak a háború előtti időkre, például a jiddis beszéd az apa és a két másik fogvatartó között, amelyet Hans egyszer véletlenül meghall és kihallgat.

„Die ersten Worte, die ich hörte, machten mir klar, warum sie es nötig hatten, leise zu sein: sie redeten Jiddisch. Es war unfassbar, dass Vater sich in dieser Sprache verständigen konnte, ich wollte glauben, dort säße ein fremder mit Vaters Stimme. Er hatte bisher nicht nur vermieden, in meiner Gegenwart Jiddisch zu sprechen, er hatte auch nicht angedeutet, dass er dazu imstande war. Er redete ohne Unbeholfenheit, ohne Stocken, von einem Augenblick zum nächsten war ihm die Sprache zugeflogen. Ich fand es schaurig, ich fühlte mich betrogen.“ (221.) (Ford.: Az első szavakat, amiket meghallottam, megértették velem, miért tartják fontosnak, hogy csendben maradjanak: jiddisül beszélgettek. Megfoghatatlan volt számámra, hogy apám e nyelven meg tudja értetni magát. Azt akartam hinni, egy idegen ül ott apám hangjával. Ez idáig nemcsak kerülte, hogy jelenlétemben jiddisül beszéljen, de még csak sejtetni sem engedte, hogy képes ilyesmire. Minden nehézség nélkül beszélt, nem törte, egyik pillanatról a másikra röpi hozzá a nyelv. Borzasztónak találtam ezt, és csalódottnak éreztem magam.)

A gettóról és a háborúról beszélgettek: mintha csak ezen a nyelven lehetne erről beszélni. E nyelvben egy radikális másság jelenik meg: érthetetlen, idegen, mégis ismerősnek tűnik, de ez az ismerőség szörnyű érzéssel tölti el a hallgatót. Nem hoz létre jelentést, hanem összezavar. A múltnak egy olyan

radikálisan más régiójára utal ez a nyelv, amelyhez Hans nem férhet hozzá, ahogy apjának idegenségéhez sem. De ahogy a jiddis nyelv a németül beszélő számára „ismerősen idegen”, úgy Hans számára e múlt és az apa idegensége is olyannak jelenik meg, amelyben saját magát, saját maga radikális másságát látja, ezért kell megismernie.

És ez elénk vetíti egy közösséghez tartozás problémáját az apához való viszony kapcsán. E kényszerű közösséghez tartozás, mint a fogoly iránt érzett kényszerű felelősség egy olyanfajta közös emlékezeten alapul, amely Hans számára nem létezik, mert nem élhette meg azokat a traumákat, eseményeket, amelyeket az előző generációk, akik még birtokolják azt a közös nyelvet (jiddis), amelyen felidézhetőek ezek az események, amelyen egyáltalán lehet ezekről beszélni.

És ezzel el is érkeztünk a második világháborút túlélő zsidó közösségek egyik nagyon fontos problémájához, azaz ahhoz, hogy a túlélők által vállalt közösségi tudat miként adható át a következő generációknak. Ennek kapcsán is a fogvatartásból kell kiindulnunk, mégpedig az egykor fogva tartottak szempontjából. A regény Holokauszt-túlélő zsidói egy „szenvedő közösségként” értelmezik magukat, amelynek ugyanakkor túl kell élnie a szenvedéseket, ahogy eddig is túlélte, épp ezért szenvedésüket legitimálniuk kell társas gyakorlataikban a saját közösség és az őket körülvevő „másik” közösség számára. Ebbe belehelyezhető bizonyos tekintetben az önbíráskodás mint a saját sors kézbevételeként jelképe, amely egy szimbolikus erőszak- és ezáltal hatalomgyakorlás és bizonyos tekintetben a múlt eseményeinek újrajátszása is, egy rítus, amelyben egy közösség múltbeli eseményeit kívánja megőrizni, hogy azt kulturális hagyatékként továbbadhassa. A probléma ugyanakkor az, hogy a Holokauszt szenvedései olyannyira egyszerűek és egyediek Becker számára, hogy azok nem örökíthetőek kulturális hagyatékként, mint más kulturális javak. Épp ezért az emberrablás ilyenfajta értelmezése kapcsán az a kérdés merül fel, hogy miként örökíthető egy olyan kultúra, amelynek alapja a személyes jelenlét és a személyes életút során elszenvedett trauma egyszerűsége, megismételhetetlensége, mások számára hozzáférhetetlensége. Ez az egyszerűség, egyediség, hozzáférhetetlenség utal a zsidó közösségnek arra a problémájára is, amelyre Becker izraeli útja kapcsán utaltunk, hogy a személyes életutak során létrejött és az örökölt közösségi tudatok sokféleségének egymásmellettiisége igen bonyolulttá teszi a zsidóság egy közösségként való értelmezését és így az ehhez való tartozást is.



E sokféleség kapcsán pedig meg kell említenünk egy másik problémát is, mégpedig egy közösség önmagáról való vélekedéséből és a mások által nekik tulajdonítottakból kialakuló *mi* és *ők* képek ugyanarra a közösségre vonatkoztatva. Mint említettük, Hansban e kettő igen bonyolult módon fonódik össze, ami feszültségekhez vezet. Ezt láthatjuk a regény egy jelenetében, amikor Hansnak az uszodában egy hirtelen adott pofon miatt szembesülnie kell azzal, hogy *mások* számára ő zsidó.

A konfliktus egyszerű, hétköznapi, ugyanakkor mégsem szokványos, hiszen túllép a normál reakciókon. Hans egy tiltó tábla ellenére, amelyet el is olvas, ruhában lép be a zuhanyzóba, és egy idegen fiú figyelmezteti is erre. Ekkor Hans megfordul, és egy jól irányzott ütéssel válaszol. Természetesen nem marad az eset titokban, a testnevelőtanár arra kéri Hansot, kérjen bocsánatot a fiútól, aki ekkor érthetetlenül reagál, mintha ő akarna valamiért elnézést kérni, és Hans számára nem lenne egyértelmű, miért:

»Wenn ich gewußt hätte, was los ist, hätte ich dich Ruhe gelassen.«

»Was meinst du damit?« fragte ich.

»Ich hätte dann nicht auf das Schild gezeigt.«

»Was meinst du mit: Wenn ich gewusst hätte...?«

Er lächelte wie einer, der sich nicht aufs Kreuz legen läßt. Er sagte: »Laß mal gut sein«, dann ging er weiter. Ich sah auf seinen Rücken, der noch schlimmer als das Gesicht befallen war, bis er in einen Seitengang verschwand.“ (47.)

(Ford.: »Ha tudtam volna, mi a probléma, békén hagytalak volna.«

»Mit akarsz ezzel?« kérdeztem.

»Akkor nem mutattam volna a táblára.«

»Mit akarsz azzal, hogy ha tudtam volna...?«

Úgy nevetett, mint valaki, akit épp hülyére akarnak venni, majd azt mondta: »Jól van, hagyjuk már«, majd továbbment. Néztem a hátát, ami még szörnyűbb volt, mint hirtelen az arcát megpillantani, míg el nem tűnt egy mellékfolyósóban.)

Kicsit később a tornatanár a sértett fiút vigasztalja, Hans pedig ennek tartalmáról tudomást szerez, ezzel megvilágosodik előtte a helyzet:

„Beim Abtrocknen verstand ich den Sinn seiner Worte. Ich hörte förmlich, womit mein Lehrer Sowade ihn besänftigt hatte: *Das Schild, du hast*

*schon recht, es gilt für alle, keine Frage, also auch für ihn. Aber die Angelegenheit hat noch einen zweiten Aspekt, von dem du nicht wissen konntest, und zwar: Hans ist Jude. Es kann da leicht Empfindlichkeiten geben, von denen unsereins nichts ahnt. Ich hoffe, du verstehst. So ähnlich mußte es gewesen sein, denn alle anderen Erklärungen paßten nicht. Zwölf Jahre war ich heil durch die Schule gekommen, das heißt, immer war ich so behandelt worden, dass ich keinen Verdacht schöpfen brauchte, und in der letzten Schwimmstunde nun das. Ich wollte im ersten Ärger zurück in die Halle stürzen, was aber hätte ich Sowade sagen sollen?“*

(Ford.: Törölközéskor megértettem szavainak értelmét. Hallottam szó szerint, mivel vigasztalta tanárom, Sowade: *A táblában igazad van, mindenkire vonatkozik, ez nem kérdés, rá is. De a dolognak van egy másik aspektusa is, amiről nem tudhattál, még pedig az, hogy Hans zsidó. Könnyen adódhatnak sérelmek, amelyeket egyikünk sem sejtethet közülünk. Remélem megérted.* Valami hasonlót sejtettem, másfajta magyarázat kizárva. Tizenkét éven át végig tudtam járni az iskolát úgy, hogy ne sértsenek meg, és az utolsó úszásórán épp ez! Dühömben először vissza akartam rohanni a csarnokba, de mit mondjak Sowadénak?)

Ezekben a sorokban egy olyan magatartásforma jelenik meg a németek részéről, amelyet a zsidókkal szemben ildomos alkalmazni társas érintkezésükben. Arra, hogy egy olyan közösségről van szó, amely más tapasztalatokkal, emlékekkel rendelkezik, amelyek nem megérthetőek, utal a kifejezés módban a „mi“ megjelenése (az unsereins szóban). Mindezt a tanár egy logikus, retorikai szempontból érvelő szólamban adta elő a diákjának, szabályozva ezzel a diákok közötti erőszakot.

Hans számára ugyanakkor sértő, hogy zsidó származása miatt megkülönböztetik, épp ezért vissza akar vágni valamivel a tanárjának. Előtte ugyanakkor megpróbál olyan, zsidókhoz kapcsolódó előítéleteket, vélekedéseket keresni, amelyek alátámaszthatják jogos felháborodását. Visszaemlékszik apja korábbi vélekedéseire:

„Eine Theorie meines Vaters, die ich bei verschiedenen Gelegenheiten gehört hatte, lautete: Es gebe überhaupt keine Juden. Juden seien Erfindung, ob eine gute oder eine schlechte, darüber lasse sich streiten, jedenfalls eine

erfolgreiche. Die Erfinder hätten ihr Gerücht mit so viel Überzeugungskraft und Hartnäckigkeit verbreitet, dass selbst die Betroffenen und Leidtragenden, die angeblichen Juden, darauf hereingefallen seien und von sich behaupten, Juden zu sein.“ (48.) (Apám egyik elmélete, amit különböző alkalmakkor hallottam tőle, a következő: zsidók egyáltalán nincsenek. A zsidó kitaláció, hogy jó-e, rossz-e, vitatkozhatnánk rajta, mindenesetre sikeres. A kitalálók olyan meggyőzőerővel és makacs módon terjesztették a hírt, hogy maguk az érintettek, a szenvedést magukban hordozók is bedőltek ennek, és maguk kezdték el állítani, hogy ők zsidók.)

E nézet egyébként Beckernél igen sokszor megjelenik. És ennek tudatában próbál meg Hans visszavágni a tanárnak, ami az elbeszélésben egy ugyanilyen, megkonstruált beszédként jelenik meg (dőlt betű), és amely elég erőteljesen elítélő, olyan előítéletet is tartalmaz, amely reflektál a regénybeli németek viszonyulására a zsidókhoz, amely Hans fejében a feltétel nélküli kivételezést jelenti:

„Mir fiel ein, was ich Sowade zum Abschied hätte sagen können: *Ich möchte nicht von der Schule verschwinden, ohne einen Irrtum aufzuklären, von dem ich erst heute erfahren habe: ich bin, entgegen Ihrer Vermutung, nicht beschnitten. Ich hatte keine höheren Motive, dem Kerl eine runterzuhauen, nur niedere. Hoffentlich hat das Mißverständnis Sie nicht bewogen, ein paar Sekunden zu früh auf die Stoppuhr zu drücken.* (49.)

(Ford.: Eszembe jutott, mit mondhattam volna Sowadénak búcsúzóul: *Nem akarok úgy eltűnni az iskolából, hogy egy tévedést ne tisztázzak, amiről az imént szereztem tudomást: vélekedése ellenére nem vagyok körülmélt. Semmiféle magasabb vágy nem vezérelt, hogy a srácot pofán vágjam, csak az alacsonyabbak. Remélhetőleg a félreértés nem vezette Önt arra, hogy a stoppert egy pár másodperccel korábban nyomja le.*)

Ugyanakkor e kivételezés nem feltétlenül pozitív diszkrimináció, egyfelől azért, mert a másikat korrupt magatartásra készíti, másfelől pedig azért, mert ez a kivétel egyben ki-vétel és kivettetés is a közösségből, amelynek zsidóként épp úgy tagja.

Hans ezekben a részekben önmagát önmaga által nem zsidónak, mások által viszont zsidónak tekintve ítéli el a kelet-németek zsidókhoz való viszonyulását. Annak ténye, hogy a zsidókat másokként tünteti fel a testnevelő tanár, ugyanakkor olyan másokként, akik nem megismerhetőek, és másságuk miatt sérelmek adódhatnak a velük való érintkezésben, ezért legjobb módszer ennek megelőzésére a kivételezés, nemcsak a kivétel és a közösségből való kivettetés kapcsolódik össze a regényben, amely önmagában elítélendő, hanem egyben a szocialista kelet-német társadalom mi-tudatának problémáit is megjeleníti.

A második világháború után az NDK-ban az NSZK-hoz képest egy teljesen más társadalmi rend alakult ki, azaz a szovjet típusú szocializmus. A szovjetek a háborúban győztes hatalomként úgy próbálták jelenlétüket legitimálni a vesztes németek közössége számára, hogy ne megszálló hatalomnak tűnjenek, és hogy a szocializmust nagyobb tömegekkel feszültségmentesen elfogadtassák, hogy próbáltak olyan pontokat keresni vagy épp megkonstruálni a német történelemben, amelyek annak „harcos antifasiszta” voltát bizonyíthatták, ezáltal a közösség abba az illúzióba kerülhetett, hogy a második világháborúhoz „lényegesebb közük nincs”. Ennek következtében sem mód, sem igény nem volt a múlt eseményeinek tisztázására ezen a területen, és ez a zsidókhoz való viszonyban is jelentkezett. A szocialista társadalom nyelvén őket, mint a „fasizmus áldozatait” mutatták be, akik ezen a jogon számos előnyt élvezhettek – már amennyiben ez valódi előny.

Ugyanakkor, ahogy ez az előny sem valódi, úgy maga az áldozatként tekintés és a bűnbánás sem. Mind a németek, mind a zsidók oldalán létrejönnek a regényben hamis és torz egyéni és személyes identitások. Erre jó példa a zsidó Gordon Kwart, aki Hans apjának barátja és részt vesz a kínzásban. Kwart túlságosan is kihasználja a társadalomban uralkodó káoszt és gyengeséget, ugyanakkor ő maga is gyenge: csupán eszköz (instrumentum, ahogy beszélő neve is mutatja) egy emberrablásban, és egy rádiózenekar huszadik hegedűművészeként nem művész ő, hanem önmegvalósítási igényét kizárólag a kínzásban, a szimbolikus hatalomgyakorlás perverz játékában éli ki. A másik példa erre Arnold Heppner, a fogvatartott tábori felügyelő. Ő maga nem érti, miért tartják fogva, egyfelől azzal védekezik, hogy akkoriban más társadalmi rend volt, másfelől a saját személyes felelősségének jelentéktelenné tételével önmaga számára. Amikor Hans titokban meglátogatja, arról kezd neki beszélni önmagát áltatva, valódi bűnbánat nélkül, mennyi álmatlan éjszakája volt a tábori évek miatt. Hozzáteszi ugyanakkor, hogy mindez harminc éve volt már, és az idő

lassan majd csak megold mindent. Ezeket az álmatlan éjszakákat összefüggésbe hozhatjuk Becker más szövegeivel is. Egyfelől megjelent egy könyve *Schlafslose Tage* (Álmatlan nappalok) címmel, de ami ennél fontosabb, *Az ökölvívóban* találkozhatunk vele akkor, amikor a főszereplő a koncentrációs táborra emlékszik vissza: a tábor olyan mély nyomot hagy az emberben, hogy még évekkel azután sem tud nyugodtan, abban a hitben elaludni és aludni, hogy ne félne attól, hogy reggel újra a lágerben fog ébredni.

Az „álmatlan éjszaka” ezáltal arra a problémára utal, hogy a múlt tisztázása nemcsak az elkövetők, de az áldozatok számára létfontosságú. Heppner személyében azáltal is összekapcsolódik mindez, hogy ő is traumákat szenved el az emberrablás következtében. A homály, amelyet immár az éjszakához is köthetünk, amely Hans emlékeiben jelen van, és a múlt titokzatossága is egyben, amely hozzáférhetetlen az újabb generáció számára, épp úgy összefüggésbe hozható a közösségi tudatok zavarásával, mint a homályos és nem egyértelmű kommunikációval az egyes közösségek között, amelyet a regényben Hans elmebeteg testvére képvisel, ugyanakkor az egész társadalom zavarára utal, amelyet a szocializmus önáltató, a valósággal összhangban állni nem kívánó nyelvhasználatára való utalások is jól mutatnak a regényben.

## Összegzés

Láthatjuk, hogy Jurek Beckernél milyen bonyolultan fonódnak össze zsidók és németek, egyének és közösségek problémái akár egy megalkotott figurában is, főleg ha egy ilyen szereplő bonyolult szituációkban hoz döntéseket, és hozzá hasonlóan bonyolult identitással jellemezhető személyekkel kerülnek interakcióba. Az elemzés, elemezhetőség szempontjából még bonyolítja az is a helyzetet, hogy egyes szereplők, közösségek identitása nem konkrétan nekik tulajdonítható jegyek alapján képzelhetőek el, hanem olyan nyelvi-szövegbeli sajátosságok megragadása révén létrejövő értelmezésekben, amelyek nem egy személyes vagy egy kollektív identitás modelljét alkotják meg, hanem olyan kérdéseket vetnek fel ezekkel kapcsolatban, amelyek gazdagíthatják az identitásról való beszéd aspektusait. Ugyanakkor, bár, hangsúlyozom, ez a nehezebb megoldás, épp egy ilyenfajta értelmezés képes megmutatni Becker szövegeinek igazi erejét és aktualitását. Nem határoztuk meg, hogy Hans épp mennyire érezheti magát zsidónak és mennyire németnek, mivel nem is az a fontos, mennyiben állítok igazat akkor, ha kijelentem, hogy zsidó vagyok vagy német vagyok, hanem egyfelől az, hogy egy egyén hogyan jut el odáig, milyen

utat jár be, amire megfogalmaz egy ilyen kijelentést, és milyen szándékkal teszi ezt, másfelől pedig az, hogy abban a közösségben, amelynek az egyén egy ilyen kijelentéskor tagjaként tekinti magát, milyen szerepek, cselekvések, egymáshoz és a közösnek tekintett múlthoz való viszonyok léteznek, és ezáltal hogyan működik egy közösség önmagában és más közösségekhez való viszonyában, milyen stratégiákat működtet a különbözőségek és a közösség számára fájdalmas vagy kínos események megőrzésére vagy épp eltakarására. E kérdések bonyolultak tehát, de társadalmi aktualitásuk semmiképp sem vitatható.

### Jegyzetek:

<sup>1</sup> Jürgen Straub: Identität. In *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Stuttgart / Weimar. 2004. Metzler. 277-303.

<sup>2</sup> Ez az írásmód a Deleuze által használt francia *devenir* ige, amelynek magyar megfelelőjeként a *válni valamivé* igét tekintjük. Ugyanakkor míg a magyar kifejezésben benne van az, hogy a változásnak van egy végpontja, egy pont, amelyben véget ér e változás, mert elérte célját, a francia kifejezés kizárólag magát a változást, a folyamatban levést jelöli végpont nélkül.

<sup>3</sup> Uo. 280.

<sup>4</sup> Uo. 293.

<sup>5</sup> Straub itt Niethammertől idéz.

<sup>6</sup> Straub idézi Uő.

<sup>7</sup> i. m. 294.

<sup>8</sup> Jurek Becker: Die unsichtbare Stadt. In *Text und Kritik*. 116. 1992. 16.

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> Szó szerint otthon levésként kellene fordítani a szöveget. Ez önmagában azért paradox, mert a németben az emlékezés, a szó etimológiájából fakadóan „belső” (erre utal a *das Innere* /belső/ jelentésű etimon), ennek ellenére valamiféle külsőben keresi. A másik probléma az, hogy az emlékezés „lakik-e” egyáltalán valahol, valamiben, kézzelfogható, megtalálható, fellelhető-e. Ez az egyik fő kérdés a *Bronsteins Kinderben*.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> Ehhez egy találó idézet egy Becker biográfiából: „Als er Juden kennen lernte, die sich als solche verstanden, und die Vielfalt ihrer Identitäten erkannte, wurde es für Becker immer komplizierter, jüdisch zu sein.” (Ford.: Amikor megismerkedett zsidókkal, akik ekként definiálták magukat, és felismerte identitásaik sokszínűségét, egyre bonyolultabbá vált Becker számára zsidónak lenni.) In Sander L. Gilman: *Jurek Becker. Die Biographie*. München, 2002. 225.







A Szegedi Tudományegyetem BTK Összehasonlító Irodalomtudományi  
Tanszéke által eddig kiadott diákköri kötetek:

*Antik és posztmodern. (Irodalomtudományi és –elméleti tanulmányok).*  
Szeged, 1994.

*Szövegek között (Budapesti és szegedi tanulmányok az  
irodalomelmélet/történet köréből).* Szeged — Budapest, 1996.

*Szövegek között II. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok  
Szegedről).* Szeged, 1997.

*Szövegek között III. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok  
Szegedről).* Szeged, 1999.

*Szövegek között IV. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok  
Szegedről).* Szeged, 2000.

*Szövegek között V. (Fejezetek a magyar irodalomból).* Szeged, 2001.

*Szövegek között VI. (Fejezetek a világirodalom köréből).* Szeged, 2002.

*Szövegek között VII. (Irodalomelméleti tanulmányok).* Szeged, 2003.

*Szövegek között VIII. Sággy Miklós — Tóth Ákos: Az újmagyar dal  
(Kortárs lírakitika).* Szeged, 2004.

*Elmélet / irodalom / történet: A komparatív megértés lehetőségei.* Szeged,  
2004. Tisztatáj könyvtár.

*Szövegek között IX. (Szegedi tanulmányok az irodalomtörténet/elmélet, a  
néprajz, a képzőművészet és a művelődéstörténet köréből).* Szeged, 2005.

*Among Texts — Szövegek között X.* Szeged, 2006.

*Kommunikációs Formák.* Szeged, 2006.

*Szövegek között XI. (Ismét a komparatív megértésről).* Szeged, 2007.

*Szövegek között XII. (Komparatistika, Irodalom- és kultúratudomány).*  
Szeged, 2008.

*Among Texts — Szövegek között XIII.* Szeged, 2009.



X 112034

EGY - 9u

XB 117927

Felelős kiadó: Fried István

Nyomdai kivitelezés:

**Gold Press Nyomda, Szeged**

Felelős vezető: Illés Mihály



Szeged, 2010.